أفكار

افتتاحية

التنوير والعرب

لن آتي بجديد عندما أقول إن كثرة من المفكرين والأدباء العرب الذين ظهروا في القرن التاسع عشر، وفي القرن الفائت كذلك، قد تأثروا بفلاسفة وأدباء "قرن التنوي" الفرنسي وحسب. وهذا التأثر لافت للنظر، ويسترعي الانتباه. وغني عن القول إن له أسبابه التي لا لزوم، ها هنا، في هذه الافتتاحية، إلى الخوض فيها. يكفي أن يطلع المعني بهذا الأمر على عملين أحدهما عربي، من تأليف رئيف خوري، وهو "الفكر العربي الحديث/ أثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي"، والآخر سوفياتي، من تأليف ز.إ.ليفين، وقد ترجم من الروسية إلى العربية بعنوان "الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث في لبنان وسوريا ومصر. ولكن قبل أن نطرق موضوعنا، دعونا نسأل: ما التنوير؟ وهل هناك تعريف جامع مانع له؟ وهل ثمة عصر مضى كان يُعد عصر أو قرن التنوير؟

إن سؤال التنوير كان قد أثاره الفيلسوف كانط في كتابه "فلسفة التاريخ"، وأجاب عنه قائلاً: إنه "خروج الإنسان من حال القصور التي فرضها هو على نفسه". ويعني كانط بالقصور عجز الإنسان عن استعمال فكره دون توجيه من غيره". ويزيد قائلاً إن مسؤولية هذا العجز تقع على عاتق الإنسان نفسه، وذلك جراء "نقص في التصميم والشجاعة على استعمال الذهن دون الاعتماد على الغير". لذلك، تصور كانط شعار التنوير على النحو الآتي: "تشجع وفكر بنفسك".

إنه لجلي، مما تقدم، أن جوهر التنوير، بنظر كانط، هو أن يكون التفكير مستقلاً، وأن تكون الثقة بالعقل مطلقة، وأن يكون التعويل عليه كاملاً. وثمة شرط ضروري لذلك، وهو الحرية، ذلك لأن التنوير يتطلب، برأي كانط، ذلك القدر من الحرية التي يمكّن الإنسان من استعمال عقله استعمالاً طليقاً جهيراً في جميع المجالات. وهكذا نرى أن الفيلسوف الذي اشتهر بالنقد: نقد العقل الخالص، ونقد العقل العملي، ونقد ملكة الحكم، قد جعل الحرية شرطاً واجباً من أجل أن يؤدي العقل وظيفته في كل مجال. وبمقدورنا القول إن العقل، برأيه، لا يحتاج أحداً. المهم هو تحليه بالشجاعة والإرادة كي يتمكن من الاعتماد على ذاته بصورة مستقلة كل الاستقلال، شرط أن يكون حراً.

هكذا فهم كانط التنوير. ولكن، هل ثمة عصر مضى عُدّ عصراً للتنوير؟ لا ريب في ذلك. إنه القرن الثامن عشر في فرنسا، القرن الذي اشتهر بالموسوعة التي وضعت، وقامت على أكتاف العديد من الفرنسيين، وفي طليعتهم كوكبة من الفلاسفة أهمهم: ديدرو، وهولباخ، ولامتري، وهيلفسيوس. هؤلاء وغيرهم كانوا قد هيأوا المناخ الإيديولوجي لانتصار الثورة الفرنسية العظمى، وذلك بالدور الفلسفي والفكري والسياسي الذي اضطلعوا به.

لا مراء في أن التنوير الشائع لدى العرب، بل والأجانب، هو التنوير الفرنسي. ومع أن التنوير، كظاهرة، قد حقق انتشاراً واسعاً في أوروبا، إلاّ أن أبرز ضروبه كان في فرنسا وبريطانيا وأمريكا. زد على ذلك أن التنوير في كل بلد من هذه البلدان اختلف عن نظيره في البلد الآخر. وإذا كان الرأي الشائع أن فرنسا هي مهد التنوير، فإن هناك من يرى أن بريطانيا هي أم التنوير. وأصحاب الرأي القائل أن بريطانيا هي الأصل يؤكدون أن الفرنسيين أنفسهم مدينون للثالوث الإنجليزي

المبجّل: فرنسيس بيكون ولوك ونيوتن "بالأفكار التي أثرت في تنويرهم الخاص"، كما جاء في كتاب "الطرق إلى الحداثة: التنوير البريطاني والتنوير الفرنسي والتنوير الأمريكي". ومهما تباين هذا التنوير عن ذاك، فإن ثمة سمات مشتركة تسم التنوير بعامة هي: العقل والحقوق والطبيعة والحرية والتسامح والعلم والتقدم. ويؤكد هيملمفارب مؤلف الكتاب المذكور أعلاه أن "العقل يترأس القائمة باستمرار"، وأن ما يميز التنوير الفرنسي عن البريطاني أن الفرنسيين أعطوا العقل "الدور الأولي والحاسم". والملاحظ أن الآراء في التنوير تتباين بين بعض الدراسين: هل هو أحادي، أي "ليس هناك سوى تنوير واحد"، أم متنوع بين البلدان، وكذلك الأفراد. وعلى الرغم من الرأي السائد الذي مفاده أن التنوير ظهر في القرن الثامن عشر، إلاّ أن هناك من يرى أنه ظهر في القرن السابع عشر، وأن للفيلسوف الهولندي اسبينوزا "دوراً أساسياً" فيه. ويحضرني، في هذا المقام، الرأي الذي يتبناه د. حسن حنفي، بهذا الخصوص، حيث يعد كتاب اسبينوزا "رسالة في اللاهوت والسياسة" "انجيل التنوير في القرن السابع عشر".

ومهما يكن من أمر الاختلاف في الآراء بشأن زمان التنوير ومكانه، من جهة، وأحاديثه أو تنوعه، من جهة أخرى، فإنه قد برز في كل من فرنسا وبريطانيا وأمريكا، كما كانت له تجليات أخرى ظهرت في بلدان عديدة، أهمها روسيا وإيطاليا وفرنسا. والسؤال الذي يتعين أن يُسأل هو: هل عرف العرب في تاريخهم المديد، قدراً من التنوير أم أنهم في غفلة عنه؟

لنذكّر أن "لا سلطان على العقل إلا العقل" هو لب التنوير. إذن، هل يمكن في ضوء ذلك، أن نقول إن بمقدور كل شعب، وبغض النظر عن الزمان أن يمر بقدر كبير أو صغير من التنوير، إذا ما ساد العقل في النظر والعمل، في الفكر والممارسة؟ سؤال جدير بالإثارة، ذلك لأن المعتقد السائد أن القرن الثامن عشر في فرنسا هو عصر التنوير، وأن التنوير برز في بريطانيا وأمريكا أيضاً، وأنه تجلى في العديد من الدول الأوروبية. إن ما تقدم قد يعني أن التنوير ظاهرة غربية بامتياز. بيد أن هناك من يرى أن لكل شعب تنويره، وأن التنوير يوجد "في كل مجتمع، ويظهر كاتجاه في كل حضارة، وليس خاصاً بالحضارة الأوروبية وحدها"، كما يؤكد د. حسن حنفي. ويضيف د. حنفي أن من الممكن القول إن التنوير الأوروبي "تراكم تاريخي طويل صبت فيه إبداعات الأمم السابقة عبر التاريخ". ويدلل د.حسن حنفي على وجود التنوير، هنا وهناك، وفي كثرة من البلدان بأمثلة أذكر منها: كونفوشيوس، ولاوتزي، والشنتويه (اليابان)، وبوذا، والمانوية، والزرداشتية.. إنه لجلي أن د. حنفي يحاول إبراز التنوير في بلدان الشرق القديم.

وقد يسأل سائل: ما رأي د.حنفي في الإسلام، وفي الفلسفة الإسلامية؟ إنه يعتقد أن الإسلام منذ نشأته كان تنويراً بالنسبة لمراحل الوحي السابقة، وأن الفلسفة الإسلامية ذاتها كانت تنويرية داخل التراث الإسلامي.

إن مما يتبناه د. حنفي، وهو غاية في الأهمية، ويسترعي الانتباه، أن ثمة علاقة وطيدة، تاريخية وفكرية، بين فلسفة التنوير والإسلام. ويدلل على ذلك بأن الإسلام من دون أدنى مبالغة "كان سبباً من أسباب نشأة فلسفة التنوير وإحدى روافدها التاريخية، إذ تكثر الإشارة من فلاسفة التنوير إلى الإسلام باعتباره نموذج الدين المستنير الخالي من العقائد والطقوس والشعائر والمؤسسات الدينية، والداعي إلى استقلال العقل وحرية الإرادة والمدافع عن المساواة والعدالة الاجتماعية".

إن اعتقاده بأن التنوير لا يقتصر على أوروبا فحسب، لم يجعله في موقف لا يقدر التنوير الأوروبي أيّما تقدير. فقد أبدى إعجاباً شديداً بفلسفة التنوير، ولم ألحظ إعجاباً مماثلاً أو قريباً منه لدى أي مشتغل عربي بالفلسفة. ففي معتقده أن العقل في هذه الفلسفة تفتح، "وتحددت حدوده حتى شملت نواحي الحياة كلها الفكرية والسياسية والاجتماعية والفنية والقانونية، فقد نفذ نور العقل في كل مجالات الحياة بلا استثناء.." ويبلغ إعجابه بهذه الفلسفة الذروة عندما يقول إنه كان من الأجدر بالوعي الأوروبي التوقف عند فلسفة التنوير، وجعلها فلسفته الدائمة.

ومهما يكن من أمر الاتفاق أو الاختلاف مع ما يذهب إليه د. حسن حنفي، فإن رأيه في التنوير بعامة، وفي صلته بالإسلام بخاصة جدير بالاهتمام، ويستحق بحثاً قائماً بذاته. وإذا كانت الفلسفة الإسلامية تنويرية، برأي د. حنفي، فإن هناك عرباً وأجانب يبرزون ابن رشد ويضعونه في قمة هذه الفلسفة عقلانياً وتنويرياً. ومن هؤلاء د. عاطف العراقي ود.محمود حمدي زقزوق. يؤكد، بادئ ذي بدء، د.زقزوق "زعامة ابن رشد للتنوير" ، ويعده "من أعظم رواد التنوير في العالم" .

وفي اعتقاده أن التنوير بالنسبة لمجتمعاتنا "ضرورة لا غنى عنها في مسيرتها الحضارية" . ويبدو رأي د. زقزوق في التنوير الرشدي متواضعاً، إذا ما قورن بالرأي الذي يتبناه د. عاطف العراقي. ولكن قبل تسليط قدر من الضوء على هذا الرأي، أقول أن أحداً من المشتغلين بالفلسفة في الوطن العربي لم يُعن بالعقل والتنوير في الفكر العربي المعاصر، كعناية د. العراقي. لقد أفرد لهذا الموضوع كتاباً، بلغ تقديره فيه للعقل الذروة، منطلقاً من أنه "أقدس ما في الإنسان" ، وأنه "المرشد والدليل والحكم.." ، وأنه النور والضياء اليقين، فلا سبيل إلى التنوير إلاّ عن طريقه" ، وأن كلمته ترفع "فوق كل كلمة" . ولعل أهم قول له عن العقل هو انه يعتز دوماً بضرورة تقديسه "ورفع رايته فوق كل راية" . إن ما يسترعي الانتباه، ويستوقف النظر، أن د. العراقي يرى في التنوير حلاً لكل قضية من قضايانا. ويخلص د. العراقي إلى أن حالة الفكر العربي ستكون أفضل ألف مرة لو قدر له مواصلة حركة التنوير الممتازة التي وجدت منذ أكثر من قرن من الزمان. ويؤكد أن عصر الفكر التنويري العربي الذي ازدهر من منتصف القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، كان عصراً ذهبياً. وفي معتقده أننا إذا أردنا أن نتصدى للردة أو التراجع في هذا الفكر، فلا مناص من إيديولوجية يكون "شعارها تقديس العقل" ولا بد أن يكون محورها السعي إلى التنوير بكل قوة وجهد" . وكما أعجب د. العراقي بالغرب بعامة، وفرنسا بخاصة، مؤكداً أن "لا تنوير بدون نشر مبادئ الحضارة الغربية" ، أعجب كذلك إعجاباً شديداً بابن رشد. إنه، برأيه، عميد الفلسفة العقلية في المشرق، وفي المغرب، وصاحب أصرح اتجاه عقلي تنويري في فكرنا الفلسفي من مشرقه إلى مغربه . ولا يجد د. العراقي فيلسوفاً في الوطن العربي يدعو إلى تقديس العقل وتقديره حق قدره أكثر من ابن رشد. ومن الجدير ذكره أن د. العراقي على يقين من أن الكثير من الحلول لمشكلاتنا العربية الكبرى يمكن أن نجدها في فلسفة ابن رشد ومنهجه.

هكذا يبدو الغلو في التقدير لهذا الفيلسوف، الذي لا ريب في عظمته، ومكانته عربياً وعالمياً. ولا شك في أن فلسفته يمكن أن نستلهمها، ولكن علينا، في الوقت نفسه، تجاوزها، ذلك لأننا نعيش في عصر يختلف كثيراً جداً، عن عصر ابن رشد . ويشبه هذا الغلو، غلة في تقدير الغرب بعامة، وفرنسا بخاصة. ولسنا بصدد المضي قدماً، في هذه الافتتاحية، بشأن هذا التطرف غير المتوقع من مشتغل بالفلسفة يقدس العقل أيما تقديس، ويشيد بالتنوير أيّما إشادة. ومن الأجانب الذين سلطوا قدراً من الضوء على الدور التنويري لابن رشد، بول كيرتس الذي عدّه في بحثه الموسوم ب "الحرية العقلية والعقلانية والتنوير" "إحدى الشخصيات الرئيسة التي أسهمت في تطوير التنوير في القرنين السابع عشر والثامن عشر.." . ويؤكد كيرتس أن جذور لفظ التنوير "مردوده إلى آراء الرشديين اللاتين" . ومن المعلوم أن أهم فكرة تبناها هؤلاء الرشديون هي "تقدم العقل على الإيمان" ، وأن الخلفية الكامنة وراء الرشدية اللاتينية هي أن "الفلسفة أعلى مرتبة من الدين" ، كما يقول أوليفر ليمان في بحثه الموسوم بـ "ابن رشد والغرب" . ويذهب فرن بولو في بحثه الموسوم بـ "الفلسفة المدرسية والرشدية في العصر الوسيط: تأثيرات ابن رشد في العلم الغربي" إلى أن ابن رشد قد أحدث "تأثيراً هائلاً في تنمية القوى التي انتهت إلى التنوير" . ويخلص بولو إلى أن التنوير استند إلى مساهمة إسلاميين كان ابن رشد أبرزهم.

هكذا كان ابن رشد على الصعيد الغربي. بيد أنه لم يكن كذلك على الصعيدين العري والإسلامي. فتأثيره كان محدوداً للغاية، وهناك من يعتقد من العرب والأجانب إلى أنه لم يؤثر البتة. وفي اعتقاد كيرتس أن من المآسي الثقافية العظمى أن

فلسفة ابن رشد لم يكن لها أي تأثير على العالم الإسلامي. "ولو كان لها تأثير لكان قد أفضى إلى ظهور عصر نهضة إسلامية وعصر تنوير..". والواقع أن أكثر المفكرين العرب المعاصرين تشديداً على أهمية ابن رشد بالنسبة للعرب في الوقت الراهن هو د. محمد عابد الجابري. إنه يدعو إلى استعادة ابن رشد الفقيه، وابن رشد الفيلسوف، وابن رشد العالم. إن مما تمليه علينا استعادته هو "حاجتنا اليوم إلى ابن رشد ذاته: إلى روحه العلمية النقدية الاجتهادية، واتساع أفقه المعرفي، وانفتاحه على الحقيقة أينما تبدت له، وربطه بين العلم والفضيلة على مستوى الفكر ومستوى السلوك سواء بسواء". ويزيد قائلاً إن ابن رشد هو المدخل الضروري لكل تجديد في الثقافة العربية الإسلامية من داخلها. وسيبقى ابن رشد، بنظر د. الجابري، نموذجاً للمثقف العربي المطلوب اليوم وغداً، المثقف الذي يجمع بين استيعاب التراث وتمثل الفكر المعاصر والتشبع بالروح النقدية، وبالفضيلة العلمية والخلقية. إن د. الجابري يهدف من وراء التعريف بابن رشد إلى استنبات "رشدية" عربية إسلامية" في الواقع العربي الراهن. إن د. الجابري الذي يعظّم من شأن ابن رشد، وضرورة استعادته فقهياً وفلسفياً وعلمياً كان قد بدأ ذلك في عام 1978. ففي مقدمة كتابه "نحن والتراث" أكد أن "ما تبقى من تراثنا الفلسفي، أي ما يمكن أن يكون فيه قادراً على أن يعيش معنا عصرنا، لا يمكن أن يكون إلاّ رشدياً"، بل أن تعميم الروح الرشدية في أوساطنا الثقافية ومؤسساتنا التعليمية هو السبيل إل ترشيد "الإسلام السياسي"، والتخفيف من التطرف الديني إلى أقصى حد.

إذن، الحاجة اليوم ماسة إلى ابن رشد، لأنه هو الوحيد الذي يصلح لعصرنا من بين فلاسفة الإسلام كافة. هل يمكن القول أن انبعاث التنوير في الوطن العربي سيتحقق بإحياء ابن رشد؟ الجواب نعم عند المفكرين العرب المذكورين أعلاه، وعلى رأسهم د. الجابري.

إن هؤلاء المفكرين بقوا، في نظري، مشدودين إلى عصر ابن رشد، والدور الذي أداه آنذاك. والأهم من الدور المذكور، ذلك الدور الذي اضطلع به في أوروبا، فيما بعد. لا ريب في أنه كان، في حينه، أميز فيلسوف عربي. ولا مراء في تأثيره في أوروبا الذي فاق تأثير أي فيلسوف من فلاسفة الإسلام، بيد أن أن ذلك لا يجعله فيلسوفا "صالحا لكل زمان ومكان". إن فلسفته أدت دورها الإيجابي، وأسهمت في تقدم الفلسفة. بيد أنها تظل مرتبطة بزمانها، وسياقها التاريخي. إن أقصى ما يمكن الإفادة منها هو استلهامها وحسب.

ويحضرني، في هذا المقام، الرأي الذي يتبناه أكبر متخصص في فلسفة ابن رشد، أعني د. محمد مصباحي. يقول إن ضرورة استعادة ابن رشد "لن تكون له قيمة إلا إن فهمت في حدود ضرورة استرداده باعتباره رمزاً". ويمضي المصباحي إلى القول إن الإشكالية الرشدية تحمل تاريخ ميلادها وبيئة نموها. وفي معتقده" أن عملية إعادة استملاكه تمر عن طريق استيعابه واستثماره، ولكن أيضاً بالعمل على تجاوزه وإيقاف تأثيره".

إذن، لا بدّ من إحياء فلاسفة العقل العرب والمسلمين، وتسليط أسطع ضوء على فلسفاتهم، لنواجه بهم فلاسفة اللاعقل. ومن الأهمية بمكان تركيز النقد على الفلسفات التي تناهض العقل أو تقلل من شأنه. إن مما لا شك فيه أن عصر التنوير في الوطن العربي لن يبزغ من دون القيام بما تقدم، ذلك لأن العقل هو محور التنوير، والواقع أن العقل في العقود الأخيرة من تاريخنا المعاصر تلقى ضربة قاصمة، إذ ساد اللاعقل في حياتنا الفكرية، على أقل تقدير. أمّا الحرية، فنكبتها لا تقل عن نكبة العقل. إن عصر التنوير يقوم على مقولتين. هما: العقل والحرية. وربما الربيع العربي، وما أسفر عنه من انتصارات، وما قد تفضي إليه الانتفاضات الجارية، والتي قد تجري، كل ذلك ربما يساعد على بزوغ عصر التنوير الذي طال انتظارنا له.

د. أحمـــد مـاضـــي

رئيس التحرير

الرواية الشعرية وإشكالية التجنيس

دراسة وتطبيق

د. بشرى البستاني

(1)

هل ظل الفن هبة لعقد علاقة واضحة بين اثنين هما المبدع والمتلقي، وما نوع هذه العلاقة بالذات..؟ أهي تواصلية جمالية كما كانت من قبل أم شكلانية جمالية كما ذهب المنظرون فيما بعد، أم هي علاقة إشكالية تفتح لك أبواباً شتى من الاحتمالات والتناقضات والرؤى والالتباسات من خلال بنية الغياب التي تكاد تكون سمة الفنون المعاصرة، ولاسيما الأدب كونه الفعالية الذهنية الأكثر خطورة.

وإذا كانت هذه النقلة الوظيفية من التواصلية الجمالية إلى الإشكالية هي قضية مشروعة، فهل من المعقول أن يظل الاحتفاظ بالأطر والحدود الاجناسية ضمن نقاء الأنواع أمراً ممكناً أو مشروعاً في حالة تفجر المتن وإطاحته بالموروث من الأسيجة والقيود والحدود من خلال رؤية تجريبية ترى إمكانية فتح الأسوار الفاصلة بين الأجناس من أجل تحاور يثريها، وتواصل يغذي حركيّتها ويدحض شبه القطيعة القائمة بينها من اجل توليد أنواع جديدة من حقها أن تلج ميدان التجريب الذي لم يعد مغامرة غير محسوبة يغامرها الأديب أو الفنان ويرميها إلى الفضاء الثقافي والفني في مجازفة مقطوعة الجذور، ضبابية، غائمة الرؤى، كما يفعل أحياناً بعض المقامرين.

إن التجريب في حياتنا المعاصرة التي تتغير وتتطور وتتقلب وتتحرك بالدقائق عبر أجهزة وتقنيات تخيلية، صار واحداً من مسؤوليات الأديب/ الفنان الأساسية، إنه مهمة الأدب المأزومة حينما يعبر هذا الأدب عن روح مأزومة محاصرة ومقطعة الأوصال، وأقول مسؤولية لألقي على التجريب وعلى التجريبيين معاً مهمة الوعي المعرفي الذي لا نجاح لأي تجريب بدونه، ذلك أنه خروج على النظام القديم للتشكيل والدخول في نظام جديد من العلاقات ضمن سياقات جديدة تكسر أطر التسييق القديم لتصنع جماليتها النابعة من تجربتها المغايرة هي، لأن العلاقات الجديدة قد تصل متغيراتها حد التناقض، لكن تجاورها والمزج بينها ما يلبث بالقراءة الواعية أن يشكل ألفته وتقاربه الذي تمليه طبيعة التجربة. وهذه التجربة التشكيلية لسرد الرواية التي بين أيدينا هو الذي يقربها من الشعرية القائمة على التباين والفصل الكامن في أعماقهما وهج التجربة الذي يصهر الغريب المتناقض ليحيله إلى نظام من الترابطات الهارمونية القائمة في صميم معادلة إبداعية متوازنة لا تقلد المألوف والمعتاد من جهة ولا تلغي الإبداع الأصيل القائم في القديم من جهة أخرى ذلك أن الإبداع هو "الفراغ الذي ينتظر أن تتحرش به موهبة وتتحرك داخله ليهتف ويطلق هتافات أصدق وأعمق بقدر الصدق والعمق اللذين يحركان الموهبة نحو تقشير تلك الكثافة غير المرئية الكامنة بين سطور التجربة، أما السطور فما هي سوى أسماك ميتة على شاطئ لا تليق إلا بالمتسولين الكسالى المتعاشين على فتات يربأ الصياد الحقيقي بنفسه عن مجرد النظر إليه... الرواية، 5 "....

باحثة وأكاديمية من العراق.

إن إشكالية التعقيد في رواية "من يسكب الهواء في رئة القمر" للشاعر الروائي بشار عبد الله (1) متأتية من النظام غير المعتاد الذي وضعت فيه، فنحن أمام نوع من القراءة لا يتبع النظام الأفقي المألوف لأنها قراءة تعتمد على نسق آخر يتبع النظام الاستبدالي أو النظام التوليدي، لأن العلاقات الاستبدالية لا متناهية على العكس من العلاقات السياقية المحدودة، لذلك لا يمكن الكشف عن الدلالة من القراءة الخطية، حيث لا تتكشف الدلالات في مسار زمني متعاقب ولكنها تتكون نتيجة لاستيعاب المادة اللغوية كلها ثم إعادة ربط الأجزاء في علاقات جديدة لم يكن الكاتب قد حددها في مسار السرد، مما يدل على إن العلاقات السياقية التتابعية أو التقليدية محطمة لصالح علاقات من نوع آخر لا تفصح عن نفسها، و لذلك توحي القراءة الأولى بالتفكك لصعوبة ربط الجزئيات ولعدم وضوح الحوافز أو مسوغات الربط(2) التي اعتادت القراءة التقليدية على جاهزيتها، لكن القراءة الكاشفة المؤولة هي القادرة على استلام إشارات مثل هذا النص.

(2)

لقد أدى الانفجار العلمي والمعرفي الحديث إلى ضرورة استحداث مصطلحات دالة تعمل على تنظيم الحقول المعرفية وتأشير حدودها ولذلك فان الجهاز المصطلحي الحديث كان المرافق الأمين لازدهار الحضارة المعاصرة، كما كان مؤازرها الأهم لأنه حمى المعرفة والفنون من التشتت ومن الإرباك كما أن المصطلح يحقق مبدأ الشمولية بتحقيق التماسك الداخلي للبنية واكتمالها به كونه و حدة متميزة من وحداتها فهو في الأساس مكتمل في ذاته مهما تحول السياق الواقع فيه، لكنه إذ يساهم بقدر كبير في شمولية البنية وتحكمها الذاتي فإنه في الوقت نفسه يصبح عائقاً أولاً في تحولات هذه البنية، وهذا العائق فيما بعد هو الذي سيضفي على البنية أو النص الأدبي والفني طابع الثبات المرجعي النسبي للمعنى وتحقيق درجة أعلى من الكثافة ولا سيما في الموضوع النقدي الذي يهدف إلى الكشف عن مادة الخطاب الأدبي عن طريق أدوات الإدراك ومقاييس العقل و المنطق بغية الوعي بخبايا الظاهرة الجمالية (3) إذ يطمح الخطاب النقدي نحو اكتساب أدبية موازية، من هنا يكون المصطلح الذي يجترحه المبدع الأصلي للنص ذا قيمة خاصة كونه قائماً على الوعي بالظاهرتين الإبداعية والنقدية معاً، فضلاً عن كون هذا المصطلح شفرة علمية تجريدية تحتاج إلى الشرح والتداول والانتشار ليكتسب قيمته، وهذه هي مهمة النقد والنقاد التي تخلى عنها النقد العربي من زمن منشغلاً عن أهمية التطبيق و التجريب بالوافد وبالتنظير له .

إن الذات المعرفية التي شكلت المصطلحات السابقة هي ذات متحركة بفعل حركة الإنسان في الزمن وما تتيحه هذه الحركة من أحداث تضاف إلى خبراته وتعمق معارفه، ولما كانت المصطلحات هي تكثيف وتسمية للمفاهيم التي تثوي فيها الخبرات والمعارف ومنظومات القيم فإنها ستحتاج إلى التطوير والاستحداث على الدوام، لذلك ينتفي فيها الثبوت والصرامة وتحل المرونة المعرفية التي تسعى بكل جهدها إلى تحقيق لحظة الكشف من خلال مواجهتها الواعية للعالم وما فيه.

إن الأدب ارض خصبة لروافد مختلفة من الحقول المعرفية و الفلسفية، لذا أصبح على المتلقي مؤولاً أو مهتماً أن يتفاعل معه من منظور عصره، فالصراع الثقافي بين القديم والجديد ستتمخض عنه توجهات معرفية وفنية مغايرة تفضي إلى صراع مصطلحي حتماً (4) وهذا الصراع هو الذي ينتج المصطلحات وأجهزتها الخاصة بألوان الأدب وفعاليته الذهنية فالمصطلح لا يوضع ارتجالاً، بل هو يشير في جانب من جوانبه إلى بعد من أبعاده المعجمية، إذ لا بد لكل مصطلح من وجود مناسبة أو مشاركة أياً كان حجمها بين المدلولين اللغوي والاصطلاحي ليتوفر له نوع من الوضوح

المطلوب لأنه أداة من أدوات التفكير ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي وقبل ذلك هو لغة مشتركة بها يتم التفاهم بين الناس عامة وعلى الأدق بين طبقة أو فئة خاصة في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة، فالمصطلحات توضع لضرورات تقتضيها الحياة المتشابكة ببعضها، إنه مرتبط بالواقع الاجتماعي والثقافي والفني، وبالمنهج الفكري الذي يصطنعه المؤلف لنفسه من جهة ثانية، فلكل عصر علومه ومصطلحاته ومعارفه وإجراءاته.(5) وإذا كان المصطلح في العلوم الصرفة يحتاج إلى إجماع فئة متخصصة تمتحنه وتحاكم دقته بعد دراسة وتأمل فان المصطلح الأدبي والنقدي في الميدان الثقافي يتمتع بقدر أوسع من المرونة النسبية ذلك أن التجريب الذي بات ضرورة مهمة من ضرورات الأدب والفن يستلزم مصاحبة المصطلح المناسب الذي يلبي الحاجة إليه ويراعي قوانين البيئة التي نهض منها والثانية التي دخل عليها، وهنا تبدو أهمية ترسيم حدود المصطلح ووضع شروطه حسب القوانين الداخلية التي تشكل النص الفني وتتشكل به لأن هذا النص يصنع قوانينه بذاته ولا يستمدها من ثوابت أو تعاليم خارج عالمه الخاص.

إن المبدع إذ يضع مصطلحاً لما يكتب من إبداع فإنما هو يعمل في حقل نظرية المصطلح والنظرية النقدية لأنه يدرس المقدمات والمفاهيم ويحدد الأسس والافتراضات ويتصور النتائج بعد فهم دقيق للعناصر المبدئية التي تحكم المصطلح، ولما كان العصر الحديث هو حاضن ثقافات عدة، فإن ذلك يجعل الحاجة إلى تحديد المصطلحات ماسة وضرورية.

إن بشار عبد الله لا يدخل إلى إضاءة مصطلحه من باب العلم المصطلحي ونظرية المصطلح بل يدخل إليه شعرياً بحيث لا يشكل لدينا أفق انتظار جاهز قدر ما يطرح أمامنا تقديماً يزيد التوقع لبساً، كي يظل عمله مشروعاً تشكيلياً منفتحاً على التأويل، فهو يزيده إشكالية على القارئ العام ويضفي عليه إيحاءً فنياً لدى القارئ الإبداعي ويزيده تحريضاً لدى القارئ الجاد، لأنه يزرعه ألغاماً دلالية تنفرط عبر أسماء الأعلام والوقائع الفنية والمنظورات والرؤى التي تستمد حركيتها من صميم علم المصطلح ونظريته الشاملة التي تبث حيويتها في تلك الوقائع مقتحما بالشعر عالم الرواية من خلال تكثيف الحقلين في مصطلح خاص أطلق عليه (الرواية الشعرية). "كان مايكل أنجلو يلمّح إلى أن الفن يوجد في فراغ ما، فراغ ذي خصوصية حتماً، إنه الفراغ الذي ورد في إحدى حكم (لاوتزو) في فلسفة (التاو): اصنعْ للغرفة جدراناً وباباً ونوافذ، ولكن اعلم أن الفراغ هو الذي يصلح للسكن، إنه الفراغ الذي رآه (برجسون) كثافة غير مرئية، إنه فراغ الحجر الخام الذي كان ينحت فيه مايكل أنجلو أسداً تحت عيون ذلك الصبي المندهش وهو يصرخ بالفنان لحظة يرى الأسد الحجري ماثلاً أمامه فجأة: يا معلم كيف عرفت أن داخل الحجر يوجد أسد..؟ الرواية، 4 - 5" إن على القارئ أن يفك احتشاد البرقيات الدلالية التي بثها الراوي الشاعر عبر هذه الإضاءة الاستفزازية ليؤكد بعض المقاصد التي كان يرمي التأكيد عليها في متن عمله، ذلك أن الإبداع يطلع في فراغ لكن هذا الفراغ ما يلبث أن يتجلى حضوراً ليمتلئ بالإبداع ويضاء بأنواره..

ولما كان مصطلح الشعرية ليس بطارئ على الأجناس الأدبية الأخرى ولا سيما المسرحية مثلاً فإن ذلك سيكون متاحاً حينما تتوفر شروط الشعرية الحديثة في سرد حديث، ولكن شروط الشعر- وزنا وقوافي - التي توفرت في لغة المسرحيات الشعرية سواء المكتوب منها بالشعر العمودي أو التفعيلي تجعل مصطلح الرواية الشعرية المفتقدة بطبيعة الحال لعناصر الشعر التقليدية المذكورة، مصطلحاً أقرب إلى الإشكالية لأنه يجترح طريقاً إلى الحداثة الشعرية في تشكيل سرد خاص بالرواية، ولذلك فهو لا يطرح الأمر أفقياً وإنما هو يشكل ويعمل على مداخلة فن مركب هو الشعر بفن آخر لا يخلو من الأفقية في تشكيل عناصره ومكوناته ومنظوراته

هو الرواية. إن الحداثة الشعرية التي توفرت عليها رواية "من يسكب الهواء في رئة القمر" هي حداثة تحجب وتغيّب وتوحي وتقفز على الأحداث وتنقل وتتحول حيث تتشظى الحبكة الروائية وتغيب معالمها، لأن استمرار الحبكة بالتواصل يوجه السرد نحو الأفقي أكثر الأحيان، وذلك يعارض شعرية الشعر التي تشتغل عمودياً في تكثيف لحظتها المتوترة، وتتكسر خلال اشتغالها متحولة متشظية ومؤدية إلى تحول في مفهوم الوحدة العضوية التي كانت متمظهرة في البنية السطحية للغة النص، فأصبحت بالتشكيل الجديد ثاوية في البنى العميقة وإن بدت في تشتت بالظاهر. إن تطور الحياة الهائل وانعكاسه على الثقافة والإنسان معاً يرغم أهل الاختصاص والمبدعين على وضع هذه الإشكالية موضع المعالجة، ولعل صياغة المصطلحات الناجعة لرسم الحدود والتمييز المطلوب بين الأشكال والمفاهيم تأتي في طليعة هذه المعالجات وأرى أن من مهمة هذا البحث التأكيد على حقيقة مفادها أن الإرباك لا يتأتى من كثرة المصطلحات الدالة والدقيقة، بل هو يتأتى من كثرة الأشكال التي تفتقد إلى تسميتها وإلى وضع المصطلح الخاص بها.

إن المصطلح إذ يضعه مبدع فعلٍ ويطلقه اسما لذلك الفعل إنما هو يضع رمزاً ينبثق من عنفوان الحياة، والحياة هي الوحيدة المؤتمنة على الذوق السليم، لذلك فنحن لا يمكن أن نتواطأ بأسلوب لغوي صرف على وضع المصطلحات، بل نترك الإنسان/ المبدع يعايشها بالفعل حينها تأتي المفردات بصيغتها اللفظية امتداداً للحياة، فالمصطلحات تؤخذ من العمل ذاته، منطقها منطق الأعماق بالنفس لا منطق ما تتفق عليه المجامع اللغوية أو النقدية، من هنا لا يمكن للمصطلح أن يكون قاعدة من قواعد اللغة أو النقد، فالمصطلحات يضعها من يزاول معانيها وإلا بقيت في حكم الممات لأن الداعي إليها مفقود، إنها في بدء من الأفعال التي تعبر عنها فمتى وجد الفيلسوف وجدت معه المصطلحات الفلسفية ومتى وجد العالم وجدت معه المصطلحات العلمية (6)، ومتى وجد الأديب أو الناقد وجدت معهما المصطلحات الأدبية والنقدية فالفعل أولاً ثم القول به ثانياً والإبداع أولاً وتسميته ثانياً وهكذا فعل صاحب "الرواية الشعرية" الذي كتب روايته ثم وضع مصطلحها، ولذلك اشرنا بدءاً إلى أن حضور المصطلح يتحرك ويزدهر مع كل حراك معرفي، فني وحضاري، لقد أمسكت الدكتورة فريال غزول في إشاراتها الذكية لتوصيف المهارة اللغوية المفارقة التي شكلت روي المبدع إدوار الخراط بالطاقة الشعرية الكامنة في تلك اللغة مما جعلها تضع اشتغالها على روايته "الزمن الآخر" تحت عنوان: "الرواية الشعرية – نموذجا لأصالة الحداثة" (7) بما يؤكد مشروعية التسمية لتوفر الشروط المؤهلة لها. لقد سبق لأدوار الخراط أن أطلق على تجربته القصصية والروائية المشعرنة اللغة مصطلح "الكتابة عبر النوعية" لتوصيف الحساسية الجديدة لما يكتب، ويكاد هذا المصطلح يقترب من مفهوم" النص" لدى رولان بارت وجوليا كرستيفا وامبرتو ايكو، وقد فسرت خاصية الاختراق النوعي للخراط في ضوء المفهوم" البارتي "للنص بنقاط أهمها ..1- حقل منهجي. 2- كينونته قائمة على حركية العبور والاختراق.3- مهمته خلخلة التصنيفات القديمة والخروج على الآراء السائدة. 4- مجاله مجال الدالات لأنه متحرر من سلطة المدلولات الساكنة. 5- وعليه فهو تعددي مفتوح على الاحتمالات.6- وهو كائن تناصي لأنه نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء.(8)

وقبل مغادرة هذا المحور لا بدّ من الإشارة إلى أن وضع المصطلحات ليس بالأمر الهين ذلك أنه واحد من الأمور المعقدة ما دامت مهمة المصطلح متعلقة بالمفاهيم، والمفاهيم هي ناتج شبكة علاقات ينسجها حراك المجتمع الدائم في الأصعدة الحياتية كافة، ولذلك فإن ميدان البحث في الأصول الاصطلاحية للمفاهيم المعرفية يصعب ضبط حدوده لأسباب شتى، منها: مراحل الغموض والانقطاع والعدول التي تتصف بها أعمار المفاهيم وحالات مؤثرة أخرى منها ما يعمل على تغيير الأطر الدلالية العامة لمفهوم المصطلح، كالضمور

الدلالي والتضخم الدلالي أو الانحراف الدلالي بسبب اتساع حقول المعرفة وتشابكه مع حقول معرفية مجاورة (9)، إلا أن استمرار وضع المصطلح الجديد مسالة يتطلبها استمرار الحياة واتصال تطورها ووجود المصادر التي تمد نظرية المصطلح بالمادة التي تعينها على استحداث مصطلحاتها وفي مقدمتها "الوضع" الذي يعتمد على ثراء اللغة العربية وقدرتها على التكيف بالنحت والإضافة مثلا فضلاً عن التعريب والترجمة والتقاط مفردات وإشباعها بمعان جديدة يكيفها المختصون لدخول عالم المصطلح.

(3)

إن الانفجار العلمي والمعرفي والثقافي الذي أشرنا إليه في المحور السابق هو الذي عصف بكل مناحي الحياة وأطاح بمفاصل استقرارها الرئيسة، ذلك أنه نتاج خطاب ما بعد الحداثة الذي أطاح بالمسلمات الكبرى ونسف منظومات قيمها يوم نصب التقانة وما يدور في فلكها من عبادة للمادة آلهة للعصر على حساب الإنسان وأمنه واستقراره وأمانيه المشروعة. في خضم كل ذلك ووسط التبدلات الكبرى كان لا بدّ لقيم الأدب الموروثة أن تطالها يد العاصفة، هذا على المستوى العام أما على المستوى الخاص فإن الظروف الكارثية التي مر بها العراق منذ الربع الأخير من القرن الماضي وحتى اليوم تعطي مسوغات جمة لتطورات مهمة في الساحة الإبداعية.....

إن العنوانات والمقدمات والتعليقات والإشارات التي تعد في نظرية التناص مصاحبات نصية تلقي أضواء مهمة على النص، كانت على العكس في هذه الرواية إذ ظلت تشكل مداخلات ملتبسة تطرح أسئلة داخل الأسئلة الرئيسة، مما جعل النص استفزازياً وتمويهياً وعصيّاً على التموضع في دلالة، كلما حاولنا وضعه في حقل من حقولها نفر هارباً منها داعيا إيانا إلى التحول الدائم وراء تحولاته التي لا شك في إرهاقها القارئ.. لكن لا شك كذلك في حركيتها الفنية وفي لعبها الدلالي الحر.

إن التفكيك ليس منهجا أو إستراتيجية تشتغل على تفكيك الخطابات العامة والنقدية منها حسب، بل هو إستراتيجية قد تشتغل داخل العمل الإبداعي ذاته من خلال تشكيله اللغوي الذي يغادر فيه الدال مدلولاته المستقرة، مما يعني غياب المدلول الساكن وانفراط عقد الدلالة القائمة بين المفردة ومعناها والجمل ودلالاتها، بما يعمل على ملازمة التشظي لمثل هذا النص، و"التشظي" مصطلح تفكيكي يشتغل في حقل "الاختلاف" الذي يرتكز عليه التفكيك، مما يؤدي إلى تشتيت الدلالة التي يعمل القارئ على جمع شظاياها من أرجاء النص، وتنضوي تحت هذا المنحى ألتفكيكي كل عناصر السرد من فواعل وحدث وفضاءات، فالمكان مشتت غامض كثير الفجوات دائم الانقطاع، والزمن متكسر متداخل مضبب لا يبين، تشتبك الأحداث فيه وتتقاطع متناصة، مما يعمل على تقويض المسلمات وهدم البديهيات المتعلقة بمرجعياتها، فيشيع الشك والارتياب في كل شئ ، وحينما يقوم مثل هذا العمل على جديد متواصل أو بدائل حرة، فذلك يعني أنه ينقض قديماً كان قائماً ويهدم موروثاً كان سائداً وهو (العمل) حينماً لا يمنحنا أرضية من هدنة أو استقرار مفصلي، فإنه يعمل على النقض واللعب الحر والدائم باللغة، لكنه هنا هدم يختلف عن هدم جاك دريدا وإرجائه المستمر إلى ما لا نهاية، لأنه هدم واضح التسويغ، واضح الهدف، فبشار عبد الله منذ كتابه "ألقاب الجمجمة" 1993 مع الناقد سعد محمود وحتى الآن يواصل استفزازه ومحاولة تخريبه للغث المتهرئ الماكث في الثقافة والمدعي الإبداع زوراً، والذي يحمل في داخله معاول هدمه، فضلاً عن أنه من الجيل الذي شهد بعينه ويلات حروب طحنت شعبه ودمرت معالم إنسانيته، يقول الكاتب:"من هناك تشكل عندي هاجس التشكيك بكل نشئ ومع مرور الزمن والتجارب الحياتية كنت أعقد مقارنات بين حاضر

أعيشه ومثاليات قدمها لنا التاريخ، تشكيك وجودي، وتشكيك بالتاريخ مرويا ومدونا من حيث الوقائع والشخصيات معاً، مما دفع إلى تأمل حالة الأدب بما يحمل من طاقة خلاقة، ما تزال ترزح تحت منحنيات فكرية وسوسيولوجية تنتمي لأزمنة استقرار ورخاء وسلام هي ليست زماننا، ولا بدّ من مغادرة آليات من كتبوا قبلنا أدب العراق المستقر، لنخرج بأدب تنبع قوانينه من ذاته المشتعل بفوضوية عالم غادره الأمن وسكنته الكارثة محاولين عدم الوقوع في هاوية الأجناس التي حدد قوانينها السابقون فضلاً عن ضرورة مغادرة المكرر من أجل خلق رموز شخصية قادرة على بث روح الحياة في الأدب، مما يدعو إلى أهمية تشعير اللغة بنقلها من سياقها النثري إلى فضاء مشحون بتوتر الشعر ومنهمك بحرائقه، فضاء تسقط منه الأسطورة التقليدية من أجل أسطرة الواقع"(10)، هكذا يدرك الكاتب أن نشأة أجناس أدبية جديدة وتمحورها في هذا المفهوم ناتج عن ممارسات جهود فردية واعية بعيدة عن قيود الجنس الأدبي الموروث ونائية عما اتفقت عليه الأعراف والقيم التقليدية واعياً بموقف المبدع الحر من ضرورة التخلص من القيود والسائد الذي لم يعد قادراً على التواصل مع اللحظة الراهنة، هذه اللحظة التي تعد المؤسس الأول لمحاولات التجريب والتطور والتغير والقفز الواعي إذا لزم الحال، ودور المثقفين وبعدهم المجتمع يكمن في محاولة بلورة هذه الخصائص في مفهوم أو اسم يحاول فيه السيطرة على طليعية هذه النصوص شرط أن يكون للجنس الجديد خصائص وسمات تميز ممارسته الجديدة (11) وهذا الاسم أو الرمز المقصود إنما هو المصطلح، ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن التداخلات التي اجتاحت العالم وتصاعد سرعة التأثر والتأثير في الثقافات العالمية كان ثورة كبرى على المواقف الشمولية مما فتح أبواب التعددية والحوارية، وأتاح للمجموعات الثقافية أن تقدم مشاريعها، كما أتاح للأفراد المبدعين الحرية الواعية في هذا الميدان فصار من حق المبدع أن يقدم مشروعه الإبداعي الحر محاطا بإضاءة شروطه حتى إن كانت تلك الشروط صادمة، وإذا كانت إضاءة بشار عبد الله إشكالية، فإن ذلك لم يمنعها من تقديم رؤية عن مشروعها ألتجنيسي بما يوحي وبما يؤجل كذلك.. محرضاً على إعطاء المشروع التجريبي الذي قدمه مداه حتى لا يسجن الإبداع في أقفاص أياً كان نوعها، ومفهوم الجنس الأدبي بوصفه مجموعة من الخصائص التي تحكم الممارسة الإبداعية وتعطيها النمط الذي تراه صواباً هو في حد ذاته سلطة يطلقها النقد على كل محاولة تجريبية تحاول الفكاك من قيد هذه الخصائص(12) ولذلك فإن محاولات التجريب الواعية إذا لم تكن قادرة على اختراق سلطة المصطلح القديم التي هي سلطة ذات وجهين ايجابية تنظيمية إشارية بداية، وقهرية حاجبة حينما تصر على استمرار هيمنتها متمثلة بسلطة النقد التي تمثل المجتمع وسلطته السياسية أكثر الأحيان، فإنها بافتقادها تلك القدرة ستظل في دائرة التأرجح والاهتزاز والتلاشي، ولا أشك أبداً في أن هذه المرحلة تحتاج القدرة على التمييز وتأشير السمات من أجل مصطلحية أجناسية تتوافق ومتطلبات الحياة وحاجة الإنسان فيها، وحينها لن يخرج المصطلح أبداً عن صميم تلك الحاجات، لأنه يتشكل من نسغها في تيارات صاعدة هابطة شئنا أم أبينا..

(4)

تبدأ إشكالية هذه الرواية منذ الغلاف الذي أطرته ريشة الفنان العراقي هيثم فتح الله عزيزة بالأسود والذي يرمي بنوع من الدكنة على قلب اللوحة في الداخل، في عملية تجاذب خارج – داخل إذ تقذفنا الدكنة في التباس مصدره التساؤل: أهي متأتية من كثافة الخصب الطالع من أعماق الأرض متحولا بشدة التداخل إلى سواد، أم هي آتية من الإطار الخارجي المضرّج بالكرب والمحن والكوارث التي تكتنف الحياة العراقية لعقود طويلة في دلالة ضدية تبوح ولا تصرح. إن الألوان الأساسية هي التي قامت بتشكيل لوحة الغلاف من الأسود والأبيض والأخضر والأصفر والأحمر، وكان الأحمر

والأصفر من الألوان الحارة التي تحمل في داخلها وفي إيحائها دلالة التوتر والصراع الذي يشتد مرة ويخبو أخرى، فضلاً عن كونها ألوانا تتصل بمصادر الحرارة والدفء وتمثل النار والانفعال والقوة والخطر، وهي ثقيلة وتحمل صفة الإثارة والدينامكية فالأحمر ادفأ الألوان جميعاً، وهو من أطول الموجات الصوتية المرئية (13)، أما الأخضر فهو من الألوان الباردة وكان عبر فضاء اللوحة يشتغل بتضافر مع الاصفر مما يؤكد الاشتباك الدائم بين التوتر والهدوء في هذه المنطقة الطافحة بالصراعات.

يشير الأسود بطبيعته إلى الخوف والحزن والحداد والغموض وأحياناً الإبهام كونه لوناً حاجباً يخفي ما وراءه ويعمّي على الأشياء والموجودات والأفكار والمشاعر، يخترق الإطار الأسود من الأعلى اسم الكاتب باللون الأبيض، والأبيض أساساً من الألوان الحيادية لكن حياديته في الفضاء النصي تشكيلاً أو كتابة تظل مخترقة بعملية التسييق، ومنذ دخوله في سياق تنتفي عنه الحيادية ليكون لوناً متعدد القراءات وأحياناً تمويهياً، فنحن مهيئون لإسقاط ما تمليه علينا القراءة الكلية للتشكيل الذي هو مولد أشكال، إذ الأبيض عموماً هو فضاء الكتابة لكن حينما تكتب الحروف به ليكون الأسود هو الفضاء الكتابي فإن الأمر سيؤول إلى تحول، ولما كانت القراءة هي عملية كتابة جديدة فإن الأبيض سيظل مفتوحا لكتابات شتى، يؤازر ذلك تداخل الدلالات باسم الكاتب كونه يحمل مزيجاً من الإيحاء بالفرح والحزن معاً فضلاً عما يحمله الاسم الثاني من فضاء لوقوع أنواع المكابدات عليه و فيه من عبد الله الأول "آدم" وحتى قيام الساعة.

لكن اللون الأبيض بالرغم من دلالته على ألم المصير إلا أنه يظل لون النور وعنوان الضياء، وهو في كل المعاجم اللونية عنوان للنهار، والنهار وضوح و صدق وحقيقة يحتكرها الكاتب لنفسه ولتجنيس نصه في الإطار الأسود السفلي، حيث يستقر المصطلح "رواية شعرية" باللون الأبيض في لعبة فنية تحمل باعتقادي الكثير من المقصدية، ويعبر تجاور الأسود والأبيض معاً عن التحول والعبور في لحظة انتقال من مرحلة إلى أخرى لكن إشكالية التحول تظل قائمة: فمن أين سيتم التحول و إلى أين.. من الأبيض الذي اقتصر فضاؤه على خمس مفردات حسب إلى الإطار الأسود الذي امتد ليشمل الجهات الأربع لمستطيل الغلاف والذي يشكل مهيمناً أولياً لا يمكن تجاوز سلطته أم العكس؟، من الأسود غير المفصح إلا بدلالة لونه الداكن الحاجب إلى الأبيض المفصح برسم كتابي مخطوط بوثوقية تمنحه التجدد في الزمن، والقدرة على التواصل والاستمرار يضاف إلى ذلك الإطار الداخلي الدقيق الأبيض الذي يؤطر اللوحة التشكيلية ثانية ويرسم حدودها بانتظام، والذي يحمل بعداً سيميائياً كونه يرسم الحدود الرئيسة لدلالة مشهد تشكيلي يحمل زخم المتن الثاوي في الرواية من جهة وفي عنوانها واسم كاتبها من جهة أخرى، فضلاً عن كونه الحد الفاصل بين السواد في الإطار العام و بين البؤرة الدلالية للمشهد التشكيلي في الغلاف، إلا أن دلالة التراسل بين الأسود والأبيض لا تقف عند هذا الحد، لأنها توحي بالبعد المصيري الأعمق للإنسان، فهذان اللونان يختزنان لحظتي المولد والموت وما بينهما من صراعات محتدمة في جدل الحضور والغياب، هذا الجدل الذي يتكرر في الحيزين ألزماني والمكاني للرواية بشكل استثنائي لا يعرف الهوادة، ومن يسكب الهواء في رئة القمر: عنوان تشكل ظاهرياً من جملة نسقية ذات تركيب معياري، لكن المتمعن بالتركيب يجده وحدة أسلوبية ملبسة كذلك، فمن التي ظلتها القراءة الأولى استفهامية لم تصحبها علامة استفهام نهاية الجملة، مما يوجب الانعطاف عنه وعن أسلوبه الإنشائي إلى صيغة أخرى ستكون صيغة خبرية مسكوت فيها عن المخبر عنه أو الفاعل الحقيقي (الذي هو المبتدأ) بالاسم الموصول (من) وسيكون لكل تركيب من التركيبين السابقين دلالته، فالاستفهام سيوجّه الدلالة وجهتين تتجاذبان مع رمز القمر تجاذباً طردياً، الأولى محدودة بفضاء معين هو الوطن – العراق المهدد بكل عوامل الانفصال والموت

والقتل والإبادة، والاستفهام المجازي هنا يحمل في طياته كل التوجع بحثا عن المخلص و الخلاص. والوجهة الثانية هي التي تحول الاستفهام نحو الكون المأزوم بضوضاء الحروب والعنف والصراع، فهذا الكوكب – الأرض هو الأخر يبحث عمن يخلصه من الكارثة التي توشك أن تودي بالإنسان، إنه بحاجة إلى من يسكب هواء نقياً في رئته قصد إنعاشه وإعادة فاعلية الحياة إليه هذا إذا كانت اللوحة التشكيلية لذلك الكوكب المتوتر، لكن تأمل الفضاء التشكيلي الذي أنقسم عليه العنوان قد يشير إلى دلالة أخرى، فالاسم الموصول والجملة الفعلية (خبره) ثاوية داخل اللوحة يفصل بينها وبين شبه الجملة (في رئة القمر) الإطار المحدد الأبيض الذي يقسم الغلاف إلى فضاءين، وإلى دلالتين، فهل يعني التشكيل أن هذا الشرق القمري وأهله –وبضمنه العراق – هم من سيسكبون الهواء في رئة الكون المتشنج بالدرس المستقى من عذابهم ومكابدتهم، فاللون الأحمر الذي يشير إلى الحرب والدم والنار والغضب هو نفسه الذي يشير إلى التضحية والمحبة والحياة والعواطف النبيلة، والأحمر، بالرغم من هيمنته الكمية وسطوته البصرية إلا أنه ضيف على الأبيض بالرغم من الحضور الدقيق للثاني إلا انه هو القاعدة التي شكلت أرضية الكتابة لكنها ظلت ثاوية تحت الأحمر الطاغي ولا بدّ للثاوي من استفزاز يدفعه للنهوض، و في كل الأحوال ظلت رئة القمر خارج اللوحة الأم مسطرةً على الإطار الأسود بانتظار من ينقذها من عبء الأسود الثقيل وهي ملتبسة بالمحنة مع الأحمر والأبيض متناقضين بتلاحم.

إن حضوراً لقمر في العنوان إشارة لحضارة قمرية في هذه المنطقة المأزومة، حضارة تتسم بالحيوية والتجدد والمعاودة، فالقمر يولد هلالاً ثم يتحول بدراً ثم يؤول محاقاً فهلالاً مرة أخرى، ويعاود التحول كل شهر بينما تولد الشمس دفعة واحدة وتغيب كذلك، فالقمر زمني متجدد متصل بالخصب والمطر وفعاليات الماء مداً وجزراً، ولذلك كان الإنسان القمري ذا إرادة خلاقة، جمالياً ومثالياً وذا مشاعر حميمة في علاقته بالسماء والغيب والمشاعر الإنسانية..

لم ينته التمويه التشكيلي عند هذا الحد لأن اللوحة الأم تحمل تمويها أخر إذ يمتزج الأخضر بالأصفر وقد ينهض الأول في منطقة ما ليتوارى الثاني وبعد برهة ينهض الثاني في فضاء مخاتل ليخبو الأول في لعبة فنية جديدة بين الخفاء والتجلي، والأخضر لون ذو قيمة تتراوح بين الحار و البارد وهو لون إنساني ربيعي دافئ لأنه يعبر بالإنسان من عري الشتاء وبرده إلى عرامة الربيع ودفئه مما يبعث الطمأنينة في الحياة، وهو رمز للعودة إلى المياه الأولى، إلى النبع والأصالة، ولذلك كان لون الماء والنار والشجر، إنه رمز الحماية المقترنة بالأمومة فهو الملاذ والمرفأ ولذلك كان لوناً مقدساً في الأديان ولا سيما في الإسلام والمسيحية كونه يحمل في أعماقه سر المعرفة الخفية التي تضمر الانسجام والأمن ضد ضغوط حضارة الضوضاء المعاصرة، فهو صورة الحياة والخصب ولأنه رمز الحياة والخصب فهو رمز الضد والقدر كذلك لأن كل حياة وخصب يؤولان لنهاية.

والأخضر لون أنثوي والأنوثة جوهر كل استقرار للإنسان والطبيعة معاً، ولذلك ظل هذا اللون رمزاً لتألق الإنسان وإبداعه وإشارة لبركة السماء فيه ويظل القمر وسط اللوحة غير متوهج لكن هالته بادية الكثافة في مفارقة واضحة، وهذا ما يجعل العنوان في حالة لبس مع متنه، فالعنوان ليس إشارة مضيئة دوما بل هو إشارة تعمل في أكثر من اتجاه، تتوافق مع المتن مرة وتتقاطع أخرى وقد تشوش الأفكار على متنها مرة ثالثة حسب أمبرتو ايكو.

و لما كان هذا اللون مزيجاً من الأزرق والأصفر فإن التناغم بينه وبين الأصفر أمر سيظل متاحاً لأن الأصفر ليس هو لون المرض والموت حسب ذلك أن المتوهج منه هو لون الإشراق والبهجة، إنه لونٌ فان كوخي، لون ضوء الشمس الذي يخترق شعاعه زرقة السماء بقوة وهو لون الذهب الخالد والدائم التألق والأصالة، إنه لون ذكري يرمز للشباب والضياء والحياة كونه لون الأرض التي تنتظر المطر لتخصب، ولذلك

كان زواله من على الأرض يعني زوال النظم الإلهية التي هي الحب والإيمان فهو صورة للكبرياء والتوقد، أما الخافت منه فيرمز للمرض والموت والشيخوخة و الخيانة والخيبات، لذلك كله كان الأصفر في لوحة الغلاف يتدرج بين آونة وأخرى بين المتوهج مرة والخافت أخرى، إنه يتوهج قريباً من الأرض واعدا بالأمل والمطر والخصب، ويشحب إذ يبتعد عن أمومتها وحمايتها لكنه لا يسلم نفسه للموت بعيدا عنها لأنه ما يلبث في حالة شحوبه أن يقترب من الأخضر، كي لا يسلم المصير للزوال ولتظل اللوحة في توازن تعززه هذه التناغمات الناجمة عن فعل التنشيط والتعادلات الذكية ما بين حركة الألوان أعلى أسفل ويمين شمال، وما بين كثافة اللون وخفته وما أشاعه الأحمر لون الحياة والحب والجحيم والصراع على اللوحة من فاعلية.

وإذا كانت الألوان انعكاساً للسيكولوجي الثقافي والمعرفي الفني، فإنها تحقق انسجامها في هذه اللوحة بعيداً عن اختراق الخمول والنشازات معاً. ولعل من المفيد هنا الإشارة إلى أن اللون الأسود عند معظم الشعوب هو لون حزن وحداد، والحداد عبر التاريخ الإنساني هو فترة ألم على عزيز مفقود، فترة تحددها الأعراف الخاصة بكل شعب أو أمة، يعاود الأحياء بعد انقضائها إقبالهم على مواصلة بناء الحياة ومزاولة فعالياتها، ليس تنكراً للفقيد الغائب ولا نسياناً له بل عملاً على تحويله إلى رمز محفز على التواصل، لكن الذي حدث في حياة أمتنا أنها لم تضع فترة زمنية للحزن على ما فقدت من تراث بل استسلمت لذلك الفقدان فظلت أسيرة الماضي منشغلة عن مواصلة الحياة باستمرار الألم، وظل اليأس قائماً حتى عند أولئك الذين رفضوا الماضي مستسلمين للحيرة بين الثقافات الوافدة، ويبدو أن اللوحة وعت هذه الإشكالية فكانت حريصة على تأطير المشهد التشكيلي بالإطار الأسود حداداً على ما فات وعلى بؤس الحاضر معاً واستعداداً لنهوض مأمول من أجل مواصلة حياة مفعمة بعناصر الديمومة الماكثة في أرضية اللوحة.

إن حضور الماء في الأرض ووجود العابرتين إناثاً أو ذكراً وأنثى، ووجود الشجر عارياً في الفضاء القريب، أخضر وأكثف على البعد، وتوفر طريق للعبور، كل ذلك وفر للوحة عناصر ومض دلالي يضمر انفراجاً مستقبلياً أكيداً لكنه انفراج مشوب بكثير من المكابدة الزمنية كماً ونوعاً، لأن الفضاء في اللوحة هو فضاء بدائي، فطبيعة أرض اللوحة والماء رمز العذرية والبكارة شكّلاً واقعاً يحتاج إلى مجاهدة كبرى ليصير فضاء حياة وحضارة. فالكون، الوطن، البيت، صار قمراً مختنقاً لا حياة فيه لأنه يفتقد عناصر الحياة الأساسية، ولذلك انقسم العنوان على نفسه إمعاناً بالانفصام بين الأزمة من جهة والخلاص الإنساني المنشود أخرى، هذه الإشكالية التي بدأها الغلاف وعنوانه ستتعقد أكثر داخل فضاء النص الروائي.

(5)

هل تمكنت الرواية من الوفاء للجنس الذي أطلقه كاتبها؟؟

لإضاءة فضاء يهيئ القراءة للإجابة عن هذا السؤال لا بدّ من الإشارة إلى قضايا مهمة تحرك عبرها النص الروائي المدروس ولعل أهم هذه القضايا من وجهة نظرنا:

1) إن النص الحديث بجمالياته المتداخلة والمنفتحة على الفنون والعصور والوقائع هو الذي دعا إلى استحداث المناهج والنظريات التي انتهجت ضرورة إشراك القارئ في عملية إنتاج الدلالة وفي تشكيلها وإبداعها، لأن القارئ إذ يعايش النص يضفي عليه من خبراته الشخصية والمعرفية والجمالية بحيث تكون كل قراءة هي انتاج جديد يختلف عما سبق من قراءات أو عما سيلحق منها بتعدد القراء وتباين مواهبهم واختلاف تجاربهم الشخصية وتغاير ثقافتهم ورؤاهم الحياتية، فالنص الحديث وهذه الرواية منه يرفض النقاء النوعي ولا ينصاع إلى جنس صاف أو مقنن ولا يشتغل داخل حدود سابقة عليه

أو خارجة عنه، لذلك كان على هذا القارئ أن يكتشف قوانين النص الذي يقرأ، و قانون الرواية الشعرية التي بين أيدينا قائم على التشتيت والتجزئة والتوليد والفصل وواجب قارئه يتمركز على فهم قوانينه الداخلية وعلى ضرورة لمّ شتاته وإعادة الوحدة لأجزائه والتواصل مع ما انفصل فيه وتلك عملية لا يستطيع القيام بها قارئ اعتيادي، إنها مهمة الناقد المعرفي المبدع الذي يتلقى عملاً استثنائياً لم يكتب للعامة من القراء ويعمل على مجابهته و الكشف عن قوانينه بما يمتلك من وعي وعلم ومعارف ليروّض ما فيه من سمات عصية، ويزيح غلالة الغموض عن دلالاته ويستنبط بالتأويل مراميه الإنسانية ليقدمه إلى القراء تقديما يليق بالفنون والآداب التي تختزن جوهر المعرفة وتكتنز ذخائر الأمم و خبراتها.

2) إن الرواية لا تستسلم لسمات الروي التقليدي لأنها تخط طريقها بالنُظُم الشعرية التي تعتمد البوح الحميم المتدفق، وأول سمات هذا البوح هو اعتماد ضمير المتكلم (أنا) أو ما يحيل عليه ليس إيغالا بالذاتية و لكن دخولاً في تجربة معرفية خاصة لا يمكن لراوٍ آخر أن ينوب فيها عن الذات، ولا سيما أن هذه التجربة كانت عبر الرواية كلها تجربة تلقائية حدسية لم تسلم قيادها للعقل الذي ثبت عجزه عن فك أزمة الإنسان المعاصر، ولم تلقَ بالاً لكل ما وصل إليه من علم وتحليل وتركيب لأن كل ذلك كان ذرائعياً انحصرت أهدافه خارج التحقق الإنساني بنبله وانفتاحه على الخير والتواصل، ولذلك تحصر الرواية عملية الروي داخل ضمير المتكلم الذي يقترب بطبيعته من الشعر بوحاً، ويتيح لنفسه الخروج عن نطاق منظور الشخصية الواحدة، ويحتد الجدل من خلاله بين الذات والموضوع إذ تنحصر المادة القصصية في نطاق وعي الراوي، فجوهر الضمير (أنا) هنا ينطوي في صميم بنيته اللغوية على جدلية الواحد المتعدد لأنه ملك لكل متكلم في اللغة و لذلك فهو يحتوي على (نحن) عميقة ومكثفة، من هذا المنظور استطاع الراوي أن يأخذنا إلى رؤية العالم ومعايشته من خلال وعيه هو حين قدم لنا خبراته كما أدركها بلا وساطة، حين طرحها بلا انتظامات صارمة إلا انتظامها هي في ذهنه التشكيلي، فلا فرق في سرده بين الحلم واليقظة و بين الخيال والحقيقة وبين الأسطرة والواقع وبين الماضي والحاضر والمستقبل، وهكذا يتم نقل الخبرات التي هي لقاء مباشر بين الذات العارفة و العالم – الحياة، القابل للمعرفة (14)، وهذا الانتظام الذي سردت به الرواية هو نظام تخلقه شبكة علاقات خاصة تشكل هندستها رؤية كثيفة معتركة، ولكنها في صميمها تعرف ما تريد، فسرد الرواية بناءً على ذلك يخلو من الحوار المباشر، لأن الحوار كشف عن دواخل الشخصيات وإظهار للمخفي وبسط للتفاصيل وهذا ما لا يتيحه الشعري في عملية الروي ولا يقبله التكثيف الشديد الذي بني عليه هذا النص.

3) إن اللغة الشعرية على العموم هي كل ما يمكن الإمساك به – حسب جاكوبسن وجماعته – في النص الشعري أو الروائي، وبطرق تشكلها وأنظمتها يتميز نظام عن نظام وجنس عن جنس، ومحمول مصطلح عن آخر، ولقد حاولت الرواية بموهبة وجهد واضحين صهر قطبين متضادين هما قطب لغة الشعر وقطب لغة القص، فلغة الشعر ترتكز على اللحظة في أكثف وأعمق أشكالها، أما لغة القص فترتكز على النمو والتطور أي على تقديم المدى الزمني، ويولّدُ هذا الجمع بين القطبين نوعاً من النصوص هو من أعقد ما عُرف في الأدب، لأنه يحاول الجمع بين الكينونة التي هي قوام الشعر والصيرورة التي هي قوام القص، من هنا تتسم لغة الشعر بالوا حدية التي تنغلق على ذات الشاعر (15)، ولعل تجربة المؤلف في كتابة الشعر تشركنا في تأكيد هذا الجانب الذي هيمن على نظام الانفراجات التي هي سمة لغة الرواية. فاللغة الشعرية تشكيل فن غامض بطبيعته، لأنه يتصل بأغوار النفس الإنسانية وما يموج فيها من مشاعر، إنها تسلك سلوكاً مغايراً للغة النثر التي تعطي دلالاتها بشكل مباشر ،لقد عُدت اللغة

عند بعض المجددين عماداً لتشكيل موقف الفنان من الواقع، وهذا الواقع لديهم لا بدّ أن يُدرك ويشكل جمالياً بعيداً عن المحاكاة، واللغة الشعرية الجديدة هي القادرة بطرائقها التعبيرية على خلق موازاة رمزية لهذا الواقع، وتشكيل واقع جمالي في مفهوم الحداثة لا يعني ملامسته برفق وإنما خلخلته وزعزعة أركانه، وهذا لن يكون إلا بلغة لها قدرة الاختراق والفضح والهدم من أجل بناء واقع مغاير (16) مما جعل التجريب في النص الحديث يشتغل على اللغة، ومن هنا جاء مصطلح تفجير اللغة وأهميته في خلق شعر قادر على التعبير عن أزمة الإنسان في حياته المعاصرة، فتفجير اللغة عند أدونيس يعني كيفية استعمالها، وفي هذه الكيفية وحدها يمكن استكشاف مدى تجاوز الشاعر للغة الشعر التقليدي وفتح آفاق جديدة لطرائق التعبير. إنه يعني بالمصطلح تفجير البنية الشعرية التقليدية برؤيتها وأنساقها ومنطقها وقرائنها وبتعبير أكثر إيجازاً هو تفجير مسار القول وأفقه(17) وذلك بانفراط العلاقات الساكنة بين الدال والمدلول وتحويل أطر القول بتغيير الأنظمة المألوفة التي كانت تتشكل بها لغة النص التقليدي، وهذا ما فعلته رواية "من يسكب الهواء في رئة القمر". إن اللغة هنا ليست وسيلة توصيل بل هي خبرة معرفية بالعالم يوظفها الروائي لإنتاج نص مغايراذ تغدو اللغة بعداً إستراتيجياً من أبعاد النص الفنية بل هي القيمة الأكثر بروزاً وهيمنة حين تتحول من خبرة معرفية يتحقق بها التعرف إلى الذات والعالم إلى وسيلة للتجريب وتفكيك الأبنية اللغوية المستقرة بتجديد لغة الكتابة حينما تخلق كيانها المميز والمحتشد بالكثافة الدلالية والجمالية(18).

4) إن صعوبة هذه الرواية متأتية من نهوضها على التراكم الحدثي المكثف من جهة وعلى التعقيد والتركيب في طرح ذلك المكثف مما انتج نصاً عصياً يصعب على الباحث أوالناقد فك تشنجاته لأول وهلة، فضلاً عن تعتيم الوظيفة الأحالية للغة وتدمير علاقاتها المرجعية حد العتمة، مما يغيب الإشارة الواقعية موسعاً فاعلية التأويل الصعب، وذلك سبب مهم من أسباب إعراض الدارسين عن مثل هذا العمل البالغ الخصوبة والذي يواجه قارئه بمشاكسة وعناد واقتتال ومكابدة، فذاكرة الرواية التي استغرقت كتابتها زمناً محدداً تختزن أحداثاً وثقافات وعصوراً، وتمتص معارف وخبرات قرون طويلة من روحانيات الشرق وعمقه وغموض سحره، ومن عقائد وتاريخ ومرجعيات كثيفة، ولذلك فإن الدلالة ظلت مغيبة على السطح وثاوية في أعماق النص تحتاج من يحفر وينقب ليجد ثم يربط ويعالق، وفي ذلك يقول المبدع أدوار الخراط الذي يتسم عمله الروائي بالعمق والثراء: "إن الزمن الحقيقي لفعل الكتابة نفسه هو ساعات متصلة في الغالب اتصلاً لا ينقطع، وبحدة وتحت ضغط... أما عملية الكتابة بمعنى أخر، أي عملية التخلق والاحتشاد والتشكل فقد تستغرق سنوات طوالاً، فبعض قصصي القصيرة استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة منذ بدأت تتخلق ولم انقطع عن كتابتها ذهنيا دون أن اكتب جملة واحدة فيها طيلة هذه السنوات ثم كتبتها في غضون ليلة واحدة" (19)، مما يعني أن زمن الكتابة الأصلية الذي استغرق زمن التجربة هو زمن تراكمي حملت الذاكرة عبئه انتقاء والتقاطاً وتشكلاً ومعاناة، أما الكتابة الهجائية فلم تكن غير تحويل من الداخل المختزن إلى الفضاء الخارجي بشكل نصي.

5) لقد أولى أدب الحداثة البعد الميتافيزيقي في الشعر خاصة أهمية كبيرة خففت من حمولته الفلسفية، من حيث علاقة الشعر بالفلسفة كونهما يحاولان اكتشاف الجانب الأخر من العالم أو الوجه الأخر من الأشياء الذي هو الجانب الميتافيزيقي كما يعبر عن ذلك ادونيس، وهذا الجانب في الشعر هو الذي جعله متواصلاً بمحاولات البحث الدائم عن غير المنظور مما يديم فيه روح الدهشة والانبهار اللذين يعدان من مرتكزات الفن المهمة كون الميتافيزيقيا نقداً لتجريدات العالم الآلية الضيقة وعوداً إلى الواقعة الفردية المشخصة،

وكشفاً لما تنطوي عليه الطبيعة من وحدة عضوية حية. فالبعد الميتافيزيقي في الشعر يحضر من خلال رؤية شعرية تؤمن بأن الجهد الميتافيزيقي هو جهد شاق يبذله العقل البشري وصولاً إلى قرارة الأشياء وعمقها وصعوداً إلى قمتها معاً(20).



إن التراكم الثقافي المعاصر وتعدد ألوانه وتنوعه لا يعني أن الأديب الحداثي يتحرك في أفق حداثي حسب وإنما يعني كذلك ازدحاماً دلالياً فيه من الضبابية والتعدد ما يصيب المتلقي بالحيرة أمام النص. فأدب الحداثة يقف اليوم أمام نهر معرفي متدفق متعدد المنابع والروافد والألوان ولذلك يختلط فيه الثقافي بالديني بالتاريخي بالأسطوري بالفلسفي، مما جعله تركيبة معرفية غريبة ضاعفت صعوبة قراءته والتقاط دلالته، وأديب الحداثة لا يقدم هذا التداخل بأسلوبية مباشرة بل يقدمها بصيغة تساؤل حيناً أو محاكمة أحياناً وفي صيغ توليد معرفي فيه من المراوغة والتمويه ما يربك القارئ (21). ولذلك جاء التناص في هذه الرواية من أصعب أنواع التناص إذ اعتمد إستراتيجية الجدلية الفكرية التي تعني تصارع فكرة مع أخرى ومعلومة مع واقعة وحدث مع حدث آخر بحيث تشتغل النصوص في مناوشة مع بعضها ليس بالمعنى الحرفي المباشر للتناص كونه تاركاً لآثار النصوص السابقة في النص الجديد،

وإنما بالمعنى الأشد جذرية الذي يؤكد أن كل كلمة أو عبارة أو مقطع إنما هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت هذا العمل الفردي أو أحاطت به مما يزيد النص الجديد تعقيداً، لأن جدلية التشغيل للنصوص السابقة قد تضيع معالمها الأصلية في عملية التحويل الجديد مما يؤدي إلى صعوبة في عملية تلمس الدلالة(22) .

6) وعليه فإن في الرواية من الشعر طاقته النوعية التي تكمن في إنتاج الدلالة عبر آليات خاصة وطرق أبعد ما تكون عن المباشرة لأنها تعتمد منظومة الشعرية كلها من تكثيف واستبدال وتحويل ومفارقات وتناصات كثيفة ومجازات، مما يضاعف طاقة الإيحاء ويفعّل عملية التلقي مع تغييب تام لجاهزية المعنى فضلاً عن اعتماد جمالية الكتل المتجاورة التي يأتي بها المنولوج مقذوفة من أعماق الوعي مرة واللاوعي أخرى، هذه الكتل الشعر – سردية تحتاج متلقياً ذكياً ومعرفياً وجمالياً ليربط بينها وينتزع الدلالة من تفاعلاتها.

7) إن هذا السرد الذي قدم المروي يرتبط بقوانين الشعرية من حيث كون الشعر عموماً غير محدد تحديداً جاهزاً، لأن اللغة الشعرية هي التي تولده وتلعب دوراً مهماً في تشكيله، فالرواية تحطم دلالة المحاكاة لتحل محلها دينامية اللغة بوصفها نشاطاً إبداعياً متجدداً (23)، فالشكل السردي غائب بما يعني غياب الصعود الدرامي بالمعنى التقليدي لأن عملية الروي محكومة باعتباطية نظامها الخاص والمثير إذا صح التعبير.

8) لا تركن أسلوبية الرواية إلى أنواع الروابط السردية المألوفة، الاستطرادي منها والتعاقبي أو السببي، لأنها تخلق روابطها الخاصة عبر قوانينها النصية هي، فضلاً عن أن أحداثها قائمة على سرد حلمي أو أسطوري أو كابوسي لا سيما وأن الضمائر فيها غائمة مهوّمة وبلا مرجعيات والشخصيات بلا أسماء ولا هوية، إنها شخصيات عائمة ليس للأحداث التي تشكلها بداية ولا ذروة ولا نهاية، وهي تتحرك داخل

الفضاء النصي حركة اعتباطية متكسرة تظهر وتختفي بأشكال لولبية... عجوز، صبية ،شيخ، تفاحة، نملة، حاكم، أمير، صياد، فارس، محراث، جندي، أسماء أنبياء، فلاسفة، مؤرخين، قادة، وفنانين، والفنانات ممثلات ومطربات هن وحدهن اللواتي يحضرن حضوراً محايثاً للقراءة، إن غياب التمظهر الجلي لشخصيات الرواية ليس دعوة لأبعاد مفهوم الشخصية عن الرواية، تلك الدعوة التي كانت واحدة من مطالب نظريات أدب ما بعد الحداثة إيغالا في استبعاد الذات الإنسانية عن بؤر الحياة ونفي الإنسان بإبعاده عن مراكز القرار، بل إن ذلك الغياب إنما يبث احتجاجاً لاذعاً على مسببي التغييب الذين اضطهدوا الإنسان وقهروا إرادته بوسائل ومبررات شتى من أجل تنفيذ مخططات بعيدة عن توفير المرتكزات الأساسية لتأمين حياته وتحقيق السبل الكفيلة بضمان أمنه النفسي ومستقبله واحترام كرامته.

كذلك يفعل السرد مع الأعمال الخالدة ومع قصص القرآن والرسل والملاحم والكتب، يمتص ويحول بإرادته الفنية هو، والمكان بلا حدود ولا تسميات وحينما يذكر الراوي اسماً فإن الأسماء تظل مضللة لأنها لا ترتبط بالحدث وشخصياته ارتباط علة، فالأماكن مقابر وكهوف وساحات قتال ومنعطفات ودهاليز ومقاهي، وبتقطيع الأمكنة والأحداث يتم تكريس الاغتراب بين الإنسان وفضاء عالمه المحيط به لغياب التواصل الدلالي والوجداني الحميم الذي كان يربط الطرفين بوشائج التماسك والتعاطف والمشاركة.

أما الزمن وطرق تشكله عبر الحدث فان أشكاله تضيع بتداخل المشاهد لتهيمن عليه فتنة الشعرية المخاتلة، حتى يدخل في الإبهام أحياناً بسبب سرعة النقلات المفاجئة، مما يجهد القراءة وهي تحاول أن تجد ما يربط ما بين حدث وحدث، وعليه فإن تنوع الأزمنة وتداخلها هو واحد من أسباب غموض الفضاء الزمني في الرواية "ثم لما سفحتنا الدروب على عتبة فرح ما هل كنت معي، وعندما لملمَنا دمُنا رغم أنف الجرادل، وعندما أعلنت:

ما كان الحجاج

غير ضحية عراف

أنبأه سهوا بدنو افتتاح مصارف للدم

بل كنت، كنت وكنا معاً نسدد للفنادق الداعرة ضربة محسوبة على معداد الملل، إذ انفتحت عبر مسام القصف نافذة القطار السريع واختطفت في طريقها المشهد الآتي.... الرواية،(44).

أما وسائل السرد فإنها تحذو حذو عناصر الرواية في التكثيف والإثارة فلا الحوار واضحاً ولا الوصف تقليديا، فالحوار يرد من خلال أفعال القول والنداء وأدواته ومن خلال الاستفهام وأفعال الأمر التي تحمل في داخلها دراما الاستجابة ونقيضها وتحمل غموض التساؤلات التي تظل مغلقة بلا أجوبة وغائمة بلا أفق. "أناديك أنت العارفة بالوهم والموهومين.... أناديك يا قلبها هل ستأخذني من جسدي، هل ستخضني في زجاجة التجسد وتصبني دفأ في دم صوبي أو حكمة على لسان طائش أو حكة على مثلث شبق أو متعة بين جسدين مجذوبين بقوة الفطرة، يا عطرها الذي أطعمني النبل وافرغ في فمي عصير البصائر، أفق وفوقها كي تفهم اللذة التي تركض على شفرة كالصراط بينما أصابعها غائرة في لحم السراب"... الرواية،(33).

إن صعوبة الوصف هنا تكمن في انهماكه بتداخل الموصوفات بكل أنواع الترميز وكل أنواع المجاز، حيث يختلط كل شئ بكل شئ، وحيث ينسى الوصف وظيفته التقليدية ليدخل في تجليات أخر،متجليا بكل صيغ الوصف من الأخبار إلى النعت بأنواعه والأحوال بأشكالها.

إذن،،، نبحث عن الشعرية فنراها متواجدة بكثافة في بنية الغياب متمثلة بالصورة الكثيفة الملفوفة بالغموض، ومتمثلة بالمفارقات بأنواعها شكلاً من أشكال التضاد والنقيضة التي

وظفها النص لمهمات عدة تشتغل داخله اشتغالا حميما: البوح، الرفض، السخرية والتهكم، الهجاء، بث المرارة، الاحتجاج، متمثلة بالرموز الشخصية التي يجتهد الراوي بانتزاعها من أعماق تجربته هو ومكابدته الخاصة نافراً من الرمز المستهلك متوجهاً إلى أسطرة واقع شديد التناقض والتداخل، مرير العذابات، مر التأزم غامض المصير مبهم الآفاق.. وإذا كان بعض هذه الآليات قواسم مشتركة بين الشعر و الرواية ولا سيما المفارقة، فإن الرؤية الشعرية تعمل على تكثيفها وترشيحها عبر رؤى فنية شديدة الخصوصية لترتقي إلى مستوى الإيحاء الذي يحقق الوظيفة الشعرية في أجلى معانيها، وتبحث عن الرواية فتجدها كامنة بانفراج الشعرية بين آونة وأخرى لكن بتداخل مكثف يظل مخلصا للشعرية، حتى في طرحه الأماكن والأزمنة والشخصيات والوقائع والمكونات والعناصر، في الاسترجاع والاستباق، وفي الوسائل السردية كذلك... الوصف والحوارات المغلقة والمغلفة بالوجع والبحث عن الخلاص.. في هذا التلاحم الحميم بين جنسين كانا بالأمس في نظر النقد متباعدين لكن الحوار المفتوح، والتراسل الدائم بين المختلف مذ دحض الرمزيون القطيعة بين الأجناس، يفتح اللقاء ويمنح المتباينات سر التقارب فالتلاحم..

ما الذي يخيفنا من اقتراح أجناس أدبية أو فنية جديدة إذن..!! المبدع الواعي يقترح وليبق الحوار قائما ما شاء، فالقراءة فاعلية يعرض عنها القارئ إن لم تكن قادرة على إغرائه بالتفاعل معها والتواصل مع مغامرتها لا سيما، وهي تسعى إلى تقديم محنة الإنسان في هذا العصر بأمكنة بعينها ،تقدمها للحقيقة التي هي هدف يسعى إليه الفن النبيل، وقد يكون مهما في الفن الكشف عن مظاهر القبح بجمالية تؤثث طرائق الوصول للهدف، واللغة قد تتيح أو لا تتيح لنا ذلك على قدر موهبة المبدع في توظيفها، وفي كل الأحوال لا تأتي اللغة عند المبدع إلا على قدر تجربة الباطن، وهكذا كانت تجربة الكاتب، متوترة مأزومة بالوجود المشتعل بلوعة الفقدان وغياب محاور الحياة الأساسية التي لا حياة بدونها.. الحرية والحب وكرامة الخبز وكرامة الروح تطهيراً للإنسان من خطايا مدنسيه، لائذاً بما يحس أنه الملاذ، الجنون مرة كونه التمرد الحقيقي على شرائع المدنس والتقليدي من المنظومات المتحجرة والقفز على ألفة الهياكل الوهمية والمتخلفة لتحطيم عراها التي شدت أعناق البشر والبحث الدائم عن بدائل لا تضع الإنسان في الأقفاص. "أسير بين خرائب الأعشاش التي عبثت بها قطة خؤون وبال على سمائها الخواء، أسير مع باشلار باحثاً عن رغبة في اقتراح تعاويذ بديلة وألوان بديلة، كم لحظة ستجمعنا كان يمكن أن انتصر على الآلهة واحتكر الشعلة لخليفة مقبلة، لولا صرختك ولولاها لأكمل ذلك الفتى الآشوري الأسمر روايته الجديدة المتوقفة خوختها على أنفاس الطبري ومع ذلك سأبقى أفتش لك عن أعذار إذ ما جدوى أن أكون إلهاً "..... الرواية،51. واختيار الراوي لباشلار ليس اعتباطاً سردياً بل هو اختيار لحظة وجودية ظاهراتية تعطي الإنسان حقه في الكشف واختيار البدائل بقصدية الوعي الأعمق الذي لا بدّ له من تشكيل لحظته الراهنة بتأويله هو وليس بإملاء وعي الآخرين، ليواصل مساره بإرادة تدرك أهمية الحركية الفاعلة نحو مستقبل يخطط خرائط غده الإنسان وليس جلادوه.

وما بين الحضور و الغياب كان التناص يلعب عبر الرواية لعبته الخفية، مع القرآن، مع الكتب السماوية الأخرى، مع الفلسفات والمعارف والوقائع والأشخاص مع الأنبياء وأعلام المتصوفة.. والتناص امتصاص وتحويل وراوي هذه الرواية استنفد كل امتيازات التناص ليخرجه إخراجاً استراتيجياً ثاوياً في أعماق الغياب، كما أرادت له جوليا كريستيفا فقد امتص الراوي من تلك النصوص روحها وحولها في سياقه الذي أراد.

(6)

إن طغيان التجربة اللغوية في الأدب ولاسيما في الشعر ظاهرة تتجلى لدى الشعراء قديماً وحديثاً بأ شكال متفاوتة،

لكنها لدى بعضهم تتمكن من تحقيق ذات شعرية مغايرة إذ تتشكل لغة المبدع الخاصة ممّا يحقق لغات عدة في الأدب الواحد، ولكل مبدع طريقته الخاصة في تشكيل رؤيته جواباً على سؤال جاكوبسن : كيف تعمل اللغة..؟ لذلك كان أشهر إسهام لهذا الأخير اهتمامه بالوظيفة الشعرية للغة بوصفها تعتمد على كل من الصيغتين الانتقائية والتجميعية كونهما وسيلتين لتحقيق مبدأ التكافؤ الذي تبرزه هذه الوظيفة من محور الانتقاء الحي إلى محور التجميع، ليصبح هذا الإبراز هو العلامة الفارقة لفعل الوظيفة الشعرية للغة مقارنة بأي وظيفة أخرى، إن الوظيفة الشعرية هي التي تعمل على نمذجة اللغة وتكثيفها دافعة إلى الأمام سماتها الشكلية بينما تدفع إلى الوراء قدرتها على تشكيل المعنى، من هنا كان الغموض سمة هذه اللغة عندما يكون التكافؤ بمنزلة الوسيلة التشكيلية للفن، فالشعرية لا تكون بالمجاز والزخارف والإيقاعات بل في إعادة تقييم شاملة للنص وبكل مكوناته، فالشعر يتكون حينما ترتفع الشعرية إلى درجة أعلى من الوظائف المنافسة الأخرى على الرغم من كونها جميعاً مستمرة في العمل، لأن الوظيفة الشعرية ليست بالوظيفة الوحيدة في الفن اللفظي بل هي المهيمنة عليه(24)، وكلما ازدادت نسبة هذه الهيمنة مال النص إلى الغموض أكثر لانسحاب الدلالة فيه إلى الوراء ثاوية في بعد أعمق وعلى مساحة أكبر وهذا ما اتسمت به هذه الرواية مما سوغ لكاتبها إطلاق الشعرية عليها في منولوج يتدفق في كل اتجاه. إن مثل هذه الإستراتيجية الكتابية لا تضع المادة التي نكتبها موضع التساؤل حسب بل توظف البناء وتغيير المنظور لإثارة التناقض والصراع بين العناصر المختلفة، بحيث تعرقل أي محاولة لتكوين قراءة منسقة أو وجهة نظر أحادية، ولذلك فهي ثورة على الايدولوجيا الضيقة لأنها لا تحمل دلالة سياسية واجتماعية واضحة، لكنها تعمل بإغراء على توظيف دائم لمادة تحمل إشارات سياسية واجتماعية صريحة، وبما يطرح أمامنا مجموعة من الإستراتيجيات الشكلية التي تهدف إلى الكشف عن عملية القراءة وتكوين المعنى عن طريق عرقلتها بصورة متعمدة(25)، ولا شك أن في هذه الطريقة التشكيلية المعقدة الكثير، مما ينم عن انفراط الحبكة الروائية والتباس الشفرات التي تعد حسب رولان بارت هي القوى المحركة للمعنى فضلاً عن التداخل والغموض واختلاط المرجعيات وكثرة الفراغات وبعد المسافة الجمالية وتشويه الأحداث وتكسير الأزمنة، لكن من المؤكد كذلك إن كل هذه المخاطر هي مخاطر إبداعية وإن لم تكن واضحة وسهلة الطرائق في الإفصاح عن مراميها، لأنها لا تقدم للقارئ الجاد شكلاً يعبر عن معنى أحادي بل تقدم له عملاً ملغوماً بأكثر الألغام فاعلية لتوليد ما لا يحد من المعاني من خلال تصادم تلك القراءات مع بعضها و تنوعها و بروز مفاتيح قرائية فيها، وهنا تبرز أهمية القراءة التطبيعية التي أكد خطورتها

(جوناثان كلر) فالأدب لا يتم له تشكيل الوقائع إلا بوسيط لغوي يعمل على نمذجته ضمن انساق خاصة تتمكن من التعبير عن جوهره والتدليل عليه من خلال عمليات التطبيع بين النص الروائي والواقع من جهة وبين المبدع و القارئ من جهة أخرى، وأهمية التطبيع تنطلق من كونه يمنح النص مكانه في العالم الذي تحدده ثقافتنا، وتلك مهمة النقد الجاد والحقيقي وهي وظيفته التي كاد يتخلى عنها منذ زمن لان القراءة التطبيعية، هي التي تمنح النص مكانه في العالم الذي تحدده معطيات حياتنا الثقافية فدمج النص وتفسيره يعني جلبه ضمن أساليب النظام الذي توفره الثقافة الحقيقية ولا يتحقق هذا إلا من خلال الكلام عن النص بأسلوب للخطاب تعده الثقافة طبيعياً(26) في مرحلة من مراحل مكوناته البنيوية في بيئة تشكّله، مما يجعل القارئ يقظاً من جديد لمرجعيات العمل وأساليبه وأنظمة عمله، وبهذه القراءة بالذات يمكن إزاحة غلائل الاغتراب والغموض عن النص الإبداعي الجديد وتقديمه إلى القارئ الذي يحتاج دوما إلى ذائقة متجددة تتناسب وتجدد العصر الدائم، كما أنها تفتح المتلقي على قيم ومنظومات إبداعية جديدة لابد له من التعرف عليها ن لأنها منظومات حياته التي يحياها ويحتاج إلى فهمها وإلى

متعة جمالها من جهة وإدراك ما فيها من عذاب ومجاهدة أخرى: "أيها الجدا جداً... أفق وفوقني، لكن شخيره ظل أكثر بلادة من ذلك الدبوس الذي أخفقت أنت في انتزاعه من قميصي الحريري، وحين دسست يدي في جيوب حلمه العشر المنتفخة كجيوب مزارع في حزيران لم أجد غير عشر رغبات في النوم، أيها الجدا، سأقتلك، لم يكن لي خيار بعد أن تجاهلني في حلمه، في غضون لحظة سال دمه الأبيض على السرير وانسرب.. الرواية"53.

لاشك أن العثور على مرجعية ما في النص أمر ممكن ولو كانت إشارة تلقي الضوء زمنياً على جانب من جوانب القراءة، وجملة مزارع في حزيران كانت هي هذه الإشارة التي فتحت الفضاء النصي على زمن بعينه ووقائع بعينها، بحيث يستطيع القارئ من خلالها أن يفك شبكة العلاقات النصية الأخرى المغيبة بلا زمنيتها ولا مكانها وبمجهولية هوية شخصياتها المتعددة، لكن على المؤول هنا أن يمتلك الأفق التاريخي الذي انطلق منه النص والذي أكد جادامير أهميته في إلقاء الضوء الذي يعين القراءة على استلام إشارات النص وفك عراها ليتبين ما وراءها من أحداث، فلمزارع حزيران العراقي سنوات الحصار دور مهم في تعميق التناقضات المرة يوم كانت الملايين العراقية تتضور جوعاً، بينما يتسلم هو المليارات معبأة في أكداس من الأكياس الخيالية..

إن راوي هذه الرواية شديد القدرة على التفلت من كل إسار، شأنه شان الصوفيين الذين يأنفون من الالتزام بالمنطق الشامل الذي من شانه أن يجعل الروح أو العقل مجرد آلة صماء تنتج الأفكار بطريقة منهجية، وما ذاك إلا لأن همهم الأول لا ينصب إلا على الأزمنة الداخلية وليس على المعلومات التي يمكن للذهن أن يقطفها من الوقائع فهم كثيراً ما يصرحون بأن التصوف هو الالتزام بما يرخم فوق طور العقل وفي الحق أن هذا المفارق لطور العقل ينساح في جدل لا يزعجه حتى تناقضه الداخلي إذ إنهم يتحدثون على وفق ميلهم هم وذلك هو المهم لديهم (27) وهذا ما جعل معظم كتاباتهم في الصميم من الشعرية الحق إن الانفلات من مواصلة الحدث والعمل الدائم على كسره ببوح جديد هو عين الانفصال الذي يشكل سمة الشعر الأساسية، فالشعر يقوم على الفصل لأنه لا يرمي أخذك باتجاه أفقي كما يفعل السرد، إنه يقطع بك وعليك ويعيق و يهبط ويصعد ويموّه و يغامر ليشعل فيك لهب التواصل مع لعبته المشتعلة، معه هو وحده ولذلك فالشعر لا يفسر ولا يُشرح لأن جوهره يكمن فيما يُمليه علينا بذاته، كما تكمن فتنته بفاعليته وليس بفاعلية خارجة عليه.

إن الراوي يثأر لنفسه و لعذاباته من قاهريه وقامعي أحلامه بالتمرد على كل شي لقنوه إياه.. إنه لا يفكك أو يرجئ حسب بل هو يهدم و ينقض و يغادر في ثورة عارمة. إن إشارات الغياب لديه يخفيها التناص في لعبة المناورة من تحويل إلى تحويل وهو يكثف مرجعياته الدينية والمعرفية داخل السرد مما يخفف من إبهام المروي ويزرع فيه مفاتيح دلالية "كيف لا وهو الذي الم بلغات الإنس والجن والهوام وفقهها وملك الجياد والبشر والبقر وما تناسل عن امة الثقلين بيد أن القضية لم تفارقه وأبقته مؤرجحاً بين صلاة العصر ودم الجياد الصافنات التي ذبحت بأمر منه تكفيرا عن سهوه... هل كان للجياد ذنب لتؤخذ به؟ كان دمها يتدفق على صفحات لوح أعلى تارة يصهل وأخرى ينتحب لانقطاع اجله قبل أن يكتمل.. الرواية،79 "إن الراوي يأخذ هنا برأي مجمل المفسرين في توجيه دلالة المسح إلى الذبح والتقطيع دون الالتفات إلى ما توجيه هذه المفردة من رقة الملامسة الجمالية ومناجاة حسن الجياد وفعلها في الجهاد، لكن الراوي يتبنى دلالة العنف والدم التي تنسجم وسياق الاعتراك والرفض الذي اختطته الرواية، وهي تحتج وترفض وتكشف وتزيح الأغطية عن العذابات الثاوية في أغوار واقعه، وعلى القارئ أن يعيد ربط المروي المتحول من السرد القرآني في سورة (ص، 33..) إلى علائقية الواقع، ولن يجد حينها صعوبة في تسييق أو تكييف المروي الجديد، لا سيما وأن الإشارات من سورة

النمل تتكرر وحضور الملكة بلقيس والصرح البلوري يشيران إلى المحنة لكن من أطراف بعيدة المسافة، وإن كانت مشدودة إلى واقع الراوي وهو يتوجع بتفاهات التعري واللواط و العولمة وثقافة الميديا الهابطة واليورانيوم المخصب والسحر الأسود والحقائق المقلوبة رأساً على عقب والجوع وتطفيف المكاييل وتزوير العملات... الرواية، 80، ولكل ذلك مرجعيات واقعية سوداء يدينها النص ويرفض مجرياتها.

إن الراوي بسرده المنثال المنهمر والذي تشكله لغة مشحونة بتداخل المكابدة بالثقافة بعذاب حياة يومية تآمر عليها ظلم بشع، إنما يحاول الإفلات من قيود محيطه ومن أوجاع ثقيلة تطبق عليه وعلى شعبه، إنه بالشعرية والمونولوج والوصف الكثيف والحوار الضمني والكولاجات التي تنهض لتتلاحم بالنص يحاول أن يكسر حجارة الداخل الثقيلة ولذلك فإن قارئ هذا النص يحتاج إلى تشغيل طاقاته الذوقية والمعرفية والحدسية حتى يتمكن من الملاحقة والبحث والتأمل، فالنص ليس مبهما حد الانغلاق لكنه مشحون حد التعب وتعب القراءة ما إن يفضي إلى الكشف حتى يومض، إن المفاتيح المنبثة عبر النص قليلة لكنها كفيلة بإضاءة ما يمكن أن يضئ بدوره العمل.

إن متأمل الرواية يدرك أنها بحث عن خلاص بالفن، وداخل الفن يكمن بحث عن خلاص بوسائل ومعالجات متنوعة، والسرد المتواصل تعويض عن عملية تصميت قسرية مورست ضد الراوي انه يسرد من خلال حرية داخلية عصية توهمه وتوهمنا معاً أنها خارج الزمن، خارج التاريخ، خارج الأزمنة والأمكنة والوقائع والكوارث، لكنه في الحقيقة يروي من داخل التاريخ، من داخل الأزمنة والأمكنة والوقائع وإن تعمد بمقصدية تغييب كل ذلك بمهارة ليدع لقارئه حرية الاكتشاف الصعب.

إن محاولة الهرب كليا من التاريخ والمرجعيات ومنابع الثقافة وأصول المعارف والحكم و منظومات الموروث ينقضها هذا الحضور الوامض بفاعلية التداخل لكل ما هو متألق من تلك التواريخ والمنابع والمرجعيات ولكل ما هو مدان كذلك، حضور يترشح في رؤية مغايرة متوهجة لتبث إشارات مفصحة مرة وغامضة مرات، بدءاً من عبور آدم وحواء نحو الأرض إلى النبي إبراهيم وأولاده الأنبياء، إلى النبي يوسف وعاشقته، إلى فتية الكهف ،الى آيات القران التي كان لحضورها بأشكال شتى اثر عميق في تعميق شعرية الرواية وإضفاء حيوية معرفية على النص، فضلاً عن الدوران حول التصوف و الكتب المأثورة و الخلفاء والملاحم والأساطير، و الراوي لا يهدم كل شئ بل ينتقي من كل شئ ما يخصب لغته المفعمة ليهدم بها ما لا يروق له من المهيمنات، وحينما يجد الراوي ألا وسيلة للخلاص من توتره المشحون بالعذاب يلجأ إلى الله بإيمانه وخطاياه معاً، ليس بذل التائب المجروح لكن بجرأة العارف الواثق بملاذ الملا ذات:

"إلهي المستوي على العرش

بكيفية الفضل واللطف أغثني

أنا الغريق في غمر الجسد

أنا بشار عبد الله الذي أقرئ العالم السلام والمحبة

مازلت أغوي الشفاه والنهود والمتاهات التي تورث العمى

و تملأ بالحصى منطاد الروح

و تزرع في المربع زوايا الأسف.

إلهي.. بك أسألك أن تنزل معي إلى القبر

كي أعبر وأغرق في أمرك الخفي. الرواية،42".

هكذا تكون استطيقا الجسد في تصوف الراوي الذي يعلن عن نفسه باسمه شاهراً هويته التي تشخص نزعاته المتدفقة وهي تؤكد مفهوم تصوف يتمظهر في هذا الاستغراق الحميم حباً وعذاباً ومكابدة وجنساً وإخلاصاً بالاكتواء بالتجربة حتى

الموت، هذا الاستغراق الذي يتشكل مزيجاً من الغواية والجمال والإيغال بالفتنة واضطراب الهواجس ما بين المقدس والمدنس، وحينما لا يجد خلاصاً من احتدام المحدود بالمطلق والفيزيائي بالروحي يتوجه بالضراعة كلها نحو الملاذ في صرخة صوفية وجودية تختصر عذاب التمزق وشتات اللهفات..... إلهي..... أغثني.

و تشف لغة البوح حتى تصل المناجاة ذروتها في:

"إلهي بك أسألك أن تنزل معي إلى القبر

كي أعبر وأغرق في أمرك الخفي..."

هل سبق لأحد من العارفين أو المتصوفة أن توجه إلى الله سبحانه بمثل هذا الطلب: أن ينزل معه إلى القبر سلاماً وأمناً وملاذ رحمة...!

(7)

في النهاية لابد من الإشارة إلى أن مسألة الفهم واللافهم في الإبداع ستظل قائمة وحوارية ما دام اختلاف مستويات القراءة حقيقة قائمة وما دام الجمالي لا يمكن له التحقق دون وجود وظيفة، لأن الجمال الفني بحد ذاته وظيفة أشرنا إليها في محور سابق، يقابل ذلك حقيقة غياب أية وظيفة معرفية في الأدب بمعزل عن الجمالي لأن النص حينها لن يكون أدباً ولا يمت إلى الفن بصلة، فمناهض الجمالي على حق في إصراره على أن يكون للأدب وظيفة أخرى تضاف إلى الجمالية لكنه على خطأ إذ ينكر قيمة الجمال لذاته (28).

لقد غدت وظيفة الأدب متحركة في إطار شديد التعقيد لأنها ترتبط بمجمل القوانين والقيم التي تحكم المجتمع الإنساني والتي أصيبت بارتباك شديد ناجم عن التعقيدات التي تعرض لها العصر الحالي مما ألحق إرباكاً وتهميشاً وتغييباً للمفاهيم التي كانت تدعم تلك القوانين، وهذا ما سبب انفصاماً بين الفن و الأدب منه على وجه الخصوص من جهة والمتلقي من جهة أخرى، ومخطئ من يظن أن مثل هذه الرواية تفتقد الوظيفة المعرفية في صميمها، لأن هذا الجوهر الثاوي في غموض عرضه وفي طرق تشكيله التي اشرنا إليها ما يلبث أن يتبين في عملية الحفر والتأويل، مما يؤكد قدرة النص على تشكيل المعنى و إنتاج الدلالة لكن بطرق خاصة لا تتسم بالمرونة مما يلحق بشبكة العلاقات فيها غموضاً يشرف بها على الإبهام أحياناً.

فالتاو مثلاً الذي ورد ذ كره في أولى صفحات الرواية هو كتاب صيني قديم معناه بالعربية (الطريق) ويقصد به الطريق إلى الله ومنه أخذ المقطع (اصنع للغرفة أبواباً ونوافذ ولكن اعلم أن الفراغ هو الذي يصلح للسكن) وكذلك (المبالغة في شحذ السكين يثلم حدها القاطع) و(افعل الأقل فالأقل حتى لا يبقى شيء غير مفعول، إن العالم يسير على سجيته ولا يدار بالتدخل)، والتاو هو مجموعة أقوال ناتجة عن تأملات الفيلسوف لاوتزو الذي يعود إلى أكثر من أربعة آلاف سنة سبقت، وتأسست على تأملات هذا الكتاب وغيره قاعدة كتاب التغيرات الصيني الخاص بالاستخارة، ولعل من المهم هنا الإشارة إلى أن أفلاطون كان يستخيره وعندما وجد في كل مرة مصداقية الإجابة على سؤاله وصفه بالروح الهادئ المرافق له، ويعتمد الكتاب على مطابقة أحوال البشر وقراءتها تأسيسا على مسار الطبيعة ومكوناتها الظاهرة من خلال استكناه قوانينها، وهي ما يسميها الفلاسفة الشرقيون الشرائع الكونية= القوانين الكونية .

أماسيرة يوجي: فكتاب مؤلفه المعلم الهندي برمهامسا يوجنندا مؤسس جمعية إدراك الذات (self realization fellowship) وهو المعلم الروحي لزعيم الهند غاندي، يروي يوجنندا في سيرته الذاتية مسيرته التطورية روحيا ابتداء من دخوله العالم المادي في أمريكا ثم تركه لها وصعوده إلى جبال الهملايا حيث المعلمون الروحانيون العارفون، أولهم المعلم باباجي، ثم سري يوكتسوار، وينتهي بعد مسيرة

طويلة إلى الإعلان قبل وفاته بفترة قصيرة عن اقتراب موته الجسدي ويطلب ترك جسده على الهواء الطلق مدة أسبوع كامل ليري الناسُ كيف أن التطور الروحي عندما يبلغ ذروته في الجسد، فإنه يمنح الجسد بعد الموت حصانة من التفسخ، وهو دليله على أنه لن يعود إلى التجسد ثانية لأنه نقّى نفسه، وفي السيرة يذكر حيوات سابقة عاشها وهو ما يسميه الهنود (كارما) أو السمسارة الأبدية وهي حلقة العودة إلى الحياة بين فترة وأخرى في جسد مختلف وفي بيئة وزمان مختلفين من أجل إدامة عملية التطهر، إذن يوجننـدا من مؤيدي فكرة التناسخ، ونجد في نهاية الكتاب الذي يمكن الإطلاع عليه في مكتبات خاصة صورة يوجننـدا ممدد على سرير وهو ميت وإلى جانب الصورة تقرير طبيبين أمريكيين في الطب العدلي يؤكدان أن المتوفى لم يتفسخ بعد سبعة أيام من تعرض جثته للهواء الطلق.

ويرد في الرواية إشارة من مقدمة ابن خلدون التي تحتوي على فصل يتحدث عن الزابيرجا، وهي مفردة منحوتة من (الزائر جاء) وتلك واحدة من تأويلات التسمية والزايرجا منظومة رمزية وطريقة للإجابة على سؤال مصيري، فيها حسابات تعتمد علم الأرقام والحروف، إذ يبسط السؤال المراد الحصول على إجابة يقينية قاطعة بشأنه على وفق قواعد محددة ودقيقة، وبعد عمليات من الجمع والتكسير والاختزال يحصل السائل على آية قرآنية أو بيت شعري متكامل يحمل الجواب.(29)

هذا فضلاً عما ورد مكثفا من قصص الطوائف كاليزيدية وشيوخهم وتقاليدهم الدينية وعاداتهم والأنبياء والقادة وأسماء المعارك والفلاسفة والعلماء والمفسرين والحكماء والمؤرخين والنقاد والأدباء الذين وردت أسماؤهم عبر مفارقات تنقد وترفض وتوازن بمرارة بين ما هو كائن اليوم وما قد كان، أما الفنانات في ميداني الغناء والتمثيل فقد وردت أسماؤهن إشارة لعصر اختلط فيه الحابل بالنابل ولم يعد من الغرابة وجود المتناقضات في ميدان واحد .

إن اكتناز الجمالي بالمعرفي و قدرة الجمالي على النبض بالمعرفي أمر لن يغيب عن الأدب الحق، والتحليل الوظائفي هو الذي يسمح بتحديد العلاقة بين العمل الثقافي والفني والحاجة عند الإنسان، وعليه فان أي تطير من غموض النص الأدبي أو الفني المكتنز لا يتأتى في كثير من الأحيان إلا من خلل في تركيبة الثقافة والتذوق والتلقي مما يعطل عملية التواصل، ومن جهل بطبيعة ذلك النص والاستراتيجيات التي بني عليها وهذا أمر ليس بحديث في النقد الأدبي بل هو أمر قديم أفصح عنه ابن جني في تعليله لسوء فهم النقاد لبعض الشعر بقوله:"وإنما ذلك لجفاء طبع الناظر، وخفاء غرض الناطق" (30).

إن فاحص هذه الرواية الشعرية معرفيا سيجد فيها ألواناً شتى من رؤى الأديان والوقائع والتاريخ والحوادث والمعارف والمذاهب والفولكلور والفلسفات واللواعج والنفثات الإنسانية، مما يجعلها بحاجة لدراسات خاصة تتناول فيها مكونات السرد وعناصره ووسائله ومنظوراته والمرجعيات التي صدر عنها الروي واستراتيجيات الغياب وأنواع التناص وطرق تشكله، وأسلوبية عنوانات المحاور الداخلية وعلاقتها بالمتن وطرق اشتباكها مع العنوان الرئيس. فضلاً عن طرق تشكل الفضاء النصي في حركية مدهشة تخفي وراء غموضها عناصر الشعر والرواية معاً في لعبة فنية بالغة الخطورة.

إن الكفاءة النقدية لا يمكن أن تتحقق إلا في نص يخفي ثراءه عبر طبقات لا تجلو عن مكنوناتها إلا من خلال كشف طبقة عن طبقة وتحليل مستوى إثر مستوى لاكتشاف العقبات التي تحول دون وضوح الدلالة وإزاحتها عن طرق تشكل المعنى من أجل تجميع بؤر دلالية مشتتة يغلب أول الظن ألا جامع بينها، لكن القراءة المثابرة ما تلبث أن تبصر وراء ذلك التشتت خيطاً دقيقاً يلم الشتات بمهارة لينهض بالفكَر المتفرقة والدلالات نهوضا مؤسساً للمعنى، مما يؤكد تمويهية جملة المؤلف التي تلت عنوان الرواية الداخلي والتي تقول:" عالم يضيع فيه كل

شئ لا بأس أن تضيع الفكرة... الرواية، 7 "مما يؤكد أن ضياع الفكرة يعني ضياع كل شئ وهذا ما تضمر رفضه العبارة – الرواية ذاتها وما لا ترتضيه الفنون والآداب الأصيلة.

إن تجربة الفنون المتداخلة أو المتراسلة التي كانت تسمى من قبل بالهجينة هي تجربة أثبتت نجاحها عبر استقرارها وتواصلها ففي الشعرالحداثي يتداخل أكثر من فن رسماً وموسيقى وسردا وحواراً ومونتاجاً وكولاجاً، وفي السينما تتداخل فنون عدة أدباً ومونتاجاً وموسيقى وتصويراً وسيناريو، إذ تتضافر الفنون لإخراج فن جديد مركب، فالرواية الشعرية احتفظت بالعناصر الأصيلة من العملية السردية حكاية وشخوصا وفضاء، وأخذت من الشعر عناصر شعريته المهمة التي تحدثنا عنها في محور سابق مما يطرح تساؤلاً جديداً عما إذا كانت الرواية الشعرية جنساً أدبياً جديداً أم هي تلوين أو تنويع يداخل مابين الشعري والسردي ويدور في فلك الرواية...

الهوامش والمصادر:

1-شركة الأديب للطباعة، عمان، 2007.

2-بوطيقيا العمل المفتوح، سيزا قاسم ،89، بحث منشور في مجموعة اختناقات العشق والصباح، ادوار الخراط، دار الآداب، ط 1، 1992 .

3-نظرية المصطلح النقدي، د.عزت محمد جاد، 40 ،41، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002 .

4-نفسه، 89 .

5-المصطلح النقدي في نقد الشعر، إدريس الناقوري ،7، 8 ، دار النشر المغربية،1982 .

6-في فلسفة اللغة، كمال يوسف الحاج،94، دار النهار، بيروت ،ط 2 ، 1978 .

7-قضايا وشهادات، كتاب ثقافي دوري، ع 2، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، دمشق، 1990 .

8-شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لادوار الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين ،34 ،35، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 2000 .

9-الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، د.عبد الله إبراهيم، 95، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1999 .

10- رسالة الكترونية من المؤلف بتاريخ 18 -8 -2008.

11- عن النقد وقصيدة النثر، محمد عبد العال، موقع الحوار المتمدن، العدد 1674، 2006www. ahewar. 0rg.

12- نفسه.

13___ التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض، 242 ،الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1973 .

14- بوطيقيا العمل المفتوح، 125 .

15- نفسه،97 .

16- الإبهام في شعر الحداثة، عبد الرحمن القعود، 248، مطابع السياسة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002.

17- سياسة الشعر، أدونيس ،132، دار الآداب ،بيروت، ط 1، 1985 .

18-شعرية المكان في الرواية الجديدة ،الخطاب الروائي لادوار الخراط نموذجاً، 39.

19 - شهادة ادوار الخراط ،"القصة القصيرة من خلال تجاربهم"، 266 ، مجلة فصول، المجلد الثاني، 4//1982 .

20- الإبهام في شعر الحداثة ،32، 33. للاطلاع على رأي ادونيس ينظر، زمن الشعر، 174، دار العودة ، بيروت، ط 3 .

21- نفسه، 24، 35 .

22- نفسه، 25، 26 .

23- بوطيقيا العمل المفتوح، 93 .

24- البنيوية وعلم الإشارة، ترنز هوكز، ترجمة محمد الماشطة، مراجعة ناصر حلاوي، 73، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،ط 1، 1986 .

25- ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ،نك كاي، ترجمة د.نهاد صليحة، 2001، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999 .

26-المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة د.يوئيل يوسف عزيز، 132، دار المأمون للترجمة والنشر،ط 1، 1987 .

27-مقدمة للنفري، يوسف سامي اليوسف، 72، دار الينابيع، دمشق، 1997 .

28- وظيفة الأدب، جون ايليس، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ،7، 9 ، مجلة الآداب الأجنبية، 22 /1982 .

29 –رسالة المؤلف السابقة.

30- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، 219 ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط 4، 1990 .

الخصائص الصوتيّة لشعر الأطفال

د. إبراهيم نوفل

الشعر بطبيعته محبب للأطفال أكثر من غيره من الأجناس الأدبية، فقصر نصّ القصيدة يشجّع الطفل على قراءتها حتّى وإن لم يكن من محبّي القراءة، كما يجد فيها الطفل المتمكن أطيافاً من المعاني تنعش أحاسيسه وتوقظ فكره. والشعر مصدر متعة للأطفال بخصائصة الصوتية المتميزة، لما فيه من إيقاع وتآلفات صوتية تروق للأطفال منذ المراحل المبكّرة في حياته، فليس غريباً أن تلجأ الأمّ لهدهدة طفلها للنّوم بالغناء أو قراءة كلام مقفّى لهم لتسليتهم، أو أن يقوم الأطفال أثناء لعبهم بتأليف كلام مقفّى وموزون يردّدونه ليكون متناغماً مع حركاتهم.

وحبّ الإيقاع والكلام الموزون والمقفّى ليس مقصوراً على فئة عمرية معيّنة، فالأطفال من مختلف الفئات العمريّة يحبّون أصوات الشعر، ويمكن أن نسمع الأطفال الأكبر سنّاً مثلاً يرددون الأناشيد أو أجزاء من دعاية تجاريّة إيقاعيّة أثناء لعبهم أو للتسلية أثناء فراغهم. ونسمعهم أحياناً يتلاعبون بالألفاظ أو تحريف أسماء أقرانهم لتكتسب إيقاعات معيّنة لإغاظتهم. وشهيّة الأطفال للشعر، أو الكلام الموزون والمقفّى بشكل عامّ ليست محدودة بزمان أو مكان، فهم يطربون له ويرددونه أينما وجدوا وكيفما كانوا. والشعر بالإضافة إلى أنّه مصدر متعة للأطفال يعتبر المدخل الذي يقود الطفل للإقبال على الأدب والقراءة، وهو بالإضافة إلى الفوائد العامة للأدب ينمّي الخيال الذي هو أساس الإبداع.(1)

والأطفال الّذين يدّعون كره الشعر هم في الواقع يكرهون دراسة الشعر وليس الشعر نفسه، وقد يعزى ذلك إلى الطريقة التي يدرّسون بها الشعر، حيث يقدّم الشعر للأطفال في كثير من الأحيان على أنّه مجرّد شكل معيّن من أشكال الكلام له تراكيبه الخاصّة به، كما يعرّف جزئيّاً، وهذا يقودهم إلى النّظرة للشعر من هذين البعدين فقط: الشكل والتّركيب، وفي هذا تشويه لصورة الشعر الحقيقيّة. وبعض الكبار ينظرون للشعر بنفس الطريقة لنفس الأسباب، فهم يتذكّرون إرهاصاتهم عندما كانت دراسة الشعر تعني تفتيت القصيدة واستخراج أفكارها، ليقوموا بعد ذلك بحفظها غيباً و"تسميعها"، وبقي هذا المفهوم مرتبطاً بأذهانهم، فتشريح القصيدة والتّركيز على بنائها لا يوصل إلى المشاركة الحسّيّة والتّفاعل مع القصيدة، فالشعر يصل إلى قلوب الأطفال من خلال الصّوت والصّورة بشكل رئيسيّ.

والإيقاع وتآلف الأصوات أهمّ خصائص شعر الأطفال، فالقصيدة في نظرهم موسيقى أداتها الصوت الإنساني. صحيح أنّ ما تقدّمه القصيدة من أفكار له أهمّيته، ولكنّ وقع أصواتها على الآذان، والسلاسة التي ينطق بكلماتها اللسان أكثر جذباً للأطفال، فالأصوات المتناغمة هي التي تبعث الحياة في الكلمات والصور والأفعال وتضفي ظلالاً من المعاني لم تكن ليحسّ بها القارئ لو كانت القصيدة نثراً بدون إيقاع، فالإيقاع يعمل كالمنشور الذي يحوّل الضوء الأبيض إلى أطياف ساحرة من الألوان.

باحث وأكاديمي من الأردن.

وتحاول هذه الدراسة تحديد الخصائص الصوتية التي تجعل النصّ الشعريّ جذّاباً للأطفال ومثيرا لاهتمامهم، وكيف تساهم في خلق جوّ يشدّ الأطفال للأصغاء أو لمتابعة القراءة، ويدعم المعنى ويعمّقه. وبعبارة أخرى تحاول الدراسة أنْ تحدّد خصائص النسيج الصوتي في الشعر: الوزن والإيقاع والقافية، والمحسّنات الصوتية الأخرى، التي يتجاوب معها الأطفال، لفظياً بترديد نبراتها الإيقاعية، وحركيّاً بتحريك أقدامهم وأيديهم ورؤوسهم بانسجام مع إيقاعات القصيدة.

ويؤمل أن يجد المربّون والآباء وغيرهم من المهتمّين بثقافة الطفل في ما تقدّمه هذه الدراسة من تعريف بالأسس التي يقوم عليها الإيقاع، وتحليل نماذج متنوّعة منه، ما يساعد في اختيار القصائد المناسبة لأطفالهم، فالقصيدة الجيدة تمتع الطفل وتستثير أحاسيسه وتلهب وجدانه، وتغذي روحه، والقصيدة غير المناسبة تؤدّي إلى الإحباط وحرمان الطفل من مصدر مهمّ للمتعة وصقل الرّوح.

الأيقاع:

يستعمل الشعر نماذج إيقاعية موسيقية تبهج الطفل، حتى دون أنْ يفهموا معاني الكلمات. وكلّما نما الأطفال زادت قدرتهم على التمتع بدقائق الأشكال والمضامين الشعرية. والإيقاع هو الظاهرة الصّوتية التي تنقل النّصّ من بعد استيفائه النظام الإيقاعي من مجال النثر إلى مجال الشعر، وهو صفة ملازمة لكلّ عمل شعريّ، لا يكون الشعر شعراً من دونها، إذ لا يستطيع نصّ أدبيّ أنْ يقدّم نفسه على أنّه شعر دون نوع من الإيقاع، فهو القوّة الفاعلة القادرة على ترك أثر ممتع في القصيدة على المستوى العقلي والجمالي والنفسي، فالشعر موسيقى يصدرها اللسان وتستقبلها الآذان ويعيها القلب. وكلّما مارس الطفل الشعر قراءة وتنغيماً وإنصاتاً لنبرات مقاطعه وانسياب موسيقاه ورنين إيقاعه، نمت ملكته المتذوقة. ولذلك من المستبعد أنْ يكون الشعر الحديث (باستثناء شعر التفعيلة) مستساغاً عند الأطفال. وفي شعر الأطفال كلّما استعمل الشاعر كلمات موسيقية ونماذج إيقاعيّة أكثر، زادت متعة الصغار به، حتّى دون أن يفهموا جميع كلمات القصيدة. وأهمّ الخصائص الشعرية المستحبّة عند الأطفال هي التشكيلات الصوتية والنماذج الأيقاعيّة المنتظمة.(2) والإيقاع في الشعر نوعان: إيقاع خارجيّ وإيقاع داخلي.

الإيقاع الخارجي: يرى البعض أنّ الإيقاع ليس سوى الوزن، أي نظم التّفعيلات في البيت الشعريّ الواحد، (أو الإنتقال من نظم الأبيات والبحور إلى شعر التفعيلة مما يتيح حرّيّة أوسع في تنظيم حركة التفعيلات). والوزن أو النّظم من الناحية التّاريخيّة أكثر التصاقاً بالشعر دون غيره من الفنون، فالوزن هو الذي ينظّم الخصائص الصّوتيّة في اللغة. وحقيقة الوزن هو توالي مقاطع صوتيّة طويلة وقصيرة على نحو منتظم ومتكرّر يوظّف شكل السّاكن والمتحرّك للقيام بهذا الدّور خلوصاً إلى تحديد شكل التّفعيلة الصّوتيّة التي يتم النسج على منوالها في سياق البحر الشعري. وهذه الوحدات التفعيلية لا تعني شيئاً سوى كونها معايير تقاس بها كلمات البيت الشعري أو أجزاؤه من حيث المدّة الزمنية التي يستغرقها التلفّظ بها. والإيقاع المتكرر في شعر الأطفال يضفي بهجة ومتعة عند قراءة النص أو سماعه، ولا يتأتّى هذا إلاّ إذا اتصف بالسهولة واليسر، وإذا كانت الكلمات سهلة وسلسة كان الإيقاع كذلك. (3) ولنتأمّل الأبيات التالية كمثال على الشّعر الموزون.

أجمل الأوقات عندي	عطلة في بيت جدّي
أبتغي دفْء الحياة	وحنانا دون حدّ
أرتوي من نبع حبّ	دافق الإحساس ينْدي
فيه روحي تتجلّى	حرّة من كلّ قيد
ففناء البيت رحب	فيه أعدو دون صدّ
بحكايا رائعات	جدّتي تلهب وجدي (4)

ويلاحظ في هذه القصيدة أنّ الأيقاع فيها قائم على البحر الرمل المجزوء (فاعلات فاعلات فاعلات فاعلات)، وهو من البحور المحبّبة عند الأطفال، كما يلاحظ أنّ طول شطر البيت يتحدد بعدد التفعيلات في الشطر الواحد(اثنتان في كلّ شطر) ونوع التفعيلة وطولها يتحدد بالكيفيّة التي تتوالى فيها المقاطع الطويلة والقصيرة دون اعتبار لحدود الكلمة، حيث ينظر إلى الأصوات كأنّها خطّ متواصل:

أجمل الأوْ / قات عندي عطْلة في / بيْت جدّي

فاعلات / فاعلات فاعلات / فاعلات

هذا مع ملاحظة بعض التفعيلات المخبونة (ورود تفعيلة " فاعلات بصيغة فَعِلاتن) وهذا جائز في الشعر، فهو يعطي حيوية في الشعر بكسْره رتابة الأيقاع. (5)

ويفضل أن تتضمن أغاني وأناشيد الأطفال بعض الكلمات الصوتية المحببة للأطفال التي يتلذّذون بترديدها مثل أصوات الحيوانات والطيور والآلات بما يضفي المرح مع الأغنية والنشيد، (6) كما في الأبيات التالية:

أنا الديك أنا الديك كوكريكو ككوركو

تويجي لونه أحمرْ جميل جيّد المنظرْ

وذيلي ذهب أصفر أنا الديك انا الديك

وقد يكون الإيقاع في شعر الأطفال مبنياً على تفعيلة معيّنة يلتزم بها الشاعر بها الشاعر في قصيدته، تتكرّر في كلّ أسطر القصيدة دون الالتزام بعددها في السطر يكثر أو يقلّ من ليشكّل إيقاعاً داخليّاً يعكس حركة أحاسيسه، وهذا مايسمّى بالشعر الحرّ. وفي ما يلي مثال على ذلك:

الكائن العجيب

في بقعة بعيدة بعيدة

في غابة كثيفة

أشجارها ملتفّة باسقة تطاول السّماء

وحولها الجبالْ

شاهقة تناطح السّحابْ

ولم يكنْ هناك حولنا

طير ولا إنسانْ

وجارنا الوحيدْ

كويكبٌ يطلّ من بعيدْ

وفجْأة

سمعت صوتا مرْعدا

يهزّ أركان الفضاءْ

مركبة عجيبة تحطّ في أمانْ

يشعّ من أطرافها دائرة من نورْ

وعندما تسيرْ

تنساب مثل حيّة

ومرّة تطيرْ

كأنّها نسر كبير ....(7)

ويمكن أنْ نلاحظ في الأبيات السابقة أنّ تلك القصة الشعرية قائمة على تفعيلة واحدة (من بحر الرجز) هي: " (مُسْتفعلن - -ب- " بصور مختلفة : متْفعلن ب- ب- ، مُتَفعلن -ب ب-، مستَفْعلْ - -) تتكرّر بأعداد مختلفة في كلّ بيت حسب إيقاعات الشاعر النفسيّة، ففي السطر الأول ثلاثة تفاعيل، وفي الثاني اثنتان، وفي الثالث خمسة، وفي الرابع اثنتان. وهكذا لا يلتزم الشاعر بعدد معيّن من التفاعيل في السطر الواحد. ويمكن أنْ نلاحظ كيف أنّ الشاعر يبطئ (يستعمل عدداً أقلّ من التفاعيل) في بعض الأسطر حافزاً القارئ للتأمّل، فمثلاً استعمل في السطر التاسع كلمة واحدة

"فجأة" ليخلق حالة من الترقُّب عند القارئ أو السامع، ولكن إذا أراد الإيحاء بالحركة استعمل عددا أكثر من التفاعيل أي يكون هناك إيقاع أسرع، كما في السطر الثاني عشر، حيث استعمل أربعة تفاعيل للتعبير عن حركة هبوط المركبة بسرعة.



يوسف حمدان

ويمكن أنّ يكون شعر الأطفال مقطعياً أي أنّ طول البيت أو الشطر يحدُده عدد المقاطع فيه بغضّ النظر إنّ كانت طويلة أوقصيرة، وبدون اعتبار لتشكيلات من التفاعيل، كما رأينا في النّوعين السابقين من الإيقاع(8). وهذا النوع من الشعر نجده في أغاني الهدهدة والترقيص التي تغنيها الأمّ لأطفالها، وكذلك في الأغاني التي ترافق ألعاب الأطفال، كما نرى في أغنية الهدهدة التالية:

ننّي ننّي يعيني   إنّت وردة في جنينة
ريت الورد يتكسّر   ونتَ اطفالك للميمي

ويمكن أنْ نلاحظ في أغنية الهدهدة هذه أنّ هناك سبعة مقاطع في كلّ شطر:

ننّ / ني /ننّ /ني / يْ /عيّ / ني   إنّ / تي / ورْ / دي / فجْ / ني /ني

ري / تلّ /وا / ردْ / يت / كسّ / سار   ونْ / تطْ / فلّ / لك /لل / مي / مي

ويجب أنْ ننتبه كيف أنّ الأمّ تطيل أو تقصر من المقطع عند التلفظ به ليستقيم الإيقاع بالمحافظة على انتظام الزّمن. ولو تفحّصت التهليلة التالية لوجدت أيضا انتظام عدد المقاطع في كلّ شطر.

عتُيشْتشي عتيشتشي   والخُوخ تحت المشمشه
أو كلّ ما هبّ الهوى   لقطف "لانوسي" مشمشة

ونلاحظ هنا أنّ عدد المقاطع في كلّ شطر أربعة في جميع الأشطر.

وقد يعتمد الإيقاع أو الوزن في قصيدة الأطفال على النّبر، (9) (10) كما هو عليه الحال في أشعار الأطفال باللغة الإنجليزية. أي لفظ مقاطع معيّنة في القصيدة في فترات زمنية منتظمة بنبرة أعلى منها في المقاطع الأخرى، ويسمّى هذا بالشعر المنبور أو الشعر الموقّع، ويمكن أنّ نلاحظ هذا في أناشيد الأطفال الشعبيّة التي ينشدونها في مناسبات معيّنة، ولا بدّ أنّ تكون منّ تأليفهم، فالأطفال مغرمون بخلق الأيقاعات أثناء لعبهم والإيقاع في هذا النّوع من الشعر يكون بنبر مقطعين بشكل بارز في كلّ شطر بغضّ النظر عن عدد المقاطع الأخرى في الشطر، أي أنّ طول الشطر يقرره وجود مقطعينّ منبورين يتكرّران بشكل منتظم في الأسطر الأخرى. ومن الأمثلة على ذلك ما نجده في أغنية الأطفال الشعبية التالية:

بكرة العيدْ ّبنْ عيدْ   وبنذبحْ بقرة سْعيدْ

وسعيدْ مالو بقرة   بنذبحْ بنْتو هالشقرة

والشّقرة ما فيها دمّ   بنذبح بنْتو بنْت العمّ

ويلاحظ عندما يتغنّى الأطفال بهذا النشيد فإنّهم ينبرون المقطعين: "بكْ" في كلمة "بكرة" والمقطع "بنْ" في كلمة ب"بنعيدْ" في الشطر الأوّل وفي الشطر الثاني ينبرون

المقطع "نذ" في كلمة "وبنذبج"، والمقطع "ة سْ" عند لفظ "ة سَعيّد". وهكذا في بقية أشطار الأنشودة، حيث هناك مقطعين منبورين بشكل واضح في كلّ شطر. وممّا يجدر ملاحظته أنّه يمكن أنْ تقرأ الأنشودة بطريقة أخرى، فينبر مقطعين مختلفين، وهذا لا يؤثّر على ألإيقاع مادام لفظهما في شطري السطر يكون في اوقات منتظمة زمنيّاً تقريباً. وممّا يجدر ذكره أنّ الأطفال لا ينتبهون للمعنى في الأغاني التي يؤلّفونها، فالمهمّ أنْ تكون الكلمات متناغمة، فقد لاينتبهون إلى المضمون العنيف في هذه الأبيات.

وقد يتبادر للذهن أنّ الإيقاع هنا مقطعيّاً (تساوي عدد المقاطع في كلّ شطر)، ولكن ليس هذا ضرورياً، فعدد المقاطع في الشطر الأوّل من البيّت الأول ستّة، بينما في الشطر الثاني ثمانية، هذا مع العلم أنّ في كثير من مثل هذه الأناشيد الشعبية للأطفال يجتمع فيها الأيقاع النّبري الذي يعتمد على وجود نبرتين في كلّ شطر، والأيقاع المقطعي الذي يعتمد على عدد المقاطع ممّا يعطي الأنشودة إيقاعا أقوى، كما في الأنشودة التالية:

أمطري وزيدي   بيتنا حديدي
عمّنا عبدللّه   كسر الجرّة .....

ويمكنا أنْ نلاحظ أنّه بالإضافة إلى الالتزام بنفس العدد من المقاطع، وهو خمسة، إلاّ أنّ الأطفال ينشدونها مع نبر منتظم لمقطعين في كلّ شطر.

واستعمال التنبير لخلق إيقاع إضافيّ نجده أيضا في أغاني الترقيص، حيث تكون حركة الترقيص متوائمة مع النبرة، كما يمكن أن نرى في المثال التالي:

لولو لولو لتّه   لولو لولو لتّه
بكرة بيجي البا با   راكب بسكلتّه
حمرا ولاّ بيضة   بيضة زيّ القشّطة

ويعتقد الكاتب انّه بالرغم من أنّ الإيقاع في كثير من أغنيات الأطفال يمكن إرجاعها إلى بحور الشعر التقليديّة، إلاّ أنّ الأهمّ في هذه القصائد هو بروز الإيقاع النبري بالإضافة إلى الإيقاع المقطعي الملتزم بعدد معيّن من المقاطع في كلّ شطر أو سطر. ومن الأمثلة على ذلك:

ماما ما ما   يا أنغاما
تملأ قلبي   بشذا الحبي
أنت نشيدي   عيدك عيدي
بسمة أمّي   سرّ وجودي

والمقاطع المكتوبة بخطّ كثيف هي المقاطع المنبورة عندما ينشدها الأطفال.

حركة الايقاع: والإيقاع لايسهم فقط في بناء الصّورة الصّوتيّة للقصيدة، وإنّما يمكن أيضاً أنْ يلزم القارئ بتأمّل معانيها، حيث يجد نفسه مضطرّاً لمسايرة إيقاعها، فموسيقى الشعر تعكس الحالات الإنفعاليّة للشاعر، فبعض البحور في المواضيع الرزينة تحدّ من سرعة قراءته وتجبره على التّأمّل، وبعضها فيه خفّة وحركة تنقل القارئ من صورة لأخرى بحيويّة تنسجم مع إيقاعها السّريع. (11)

وتتصف قصائد الأطفال بإيقاعها السريع، فالسرعة في الإيقاع من الأمور المحببة للأطفال، أمّا الأغاني والأناشيد البطيئة تشعر الأطفال بالملل وتصرفهم عنها. وكلّما استعمل الشاعر مقاطع قصيرة في البيت أو السطر الشعري كان الإيقاع اكثر حركة، وكلّما زاد عدد المقاطع الطويلة كان أكثر بطئا. وإذا ما كانت القصيدة قائمة على شعر التفعيلة، كلّما قلّ عدد الكلمات في السطر الشعري بدا الأيقاع أبطأ، وكلّما زاد عددها كان الإيقاع أسرع. (12) (13)

وتخضع القصيدة في تحديد نمط حركتها إلى البحر الشعري الذي تنهض عليه القصيدة موسيقيّاً، وهناك بحور

تتميز بسرعة إيقاعها تكون مناسبة لشعر الأطفال مثل البحر الوافر والرمل والمتدارك، والتوازن النسبي بين التفعيلات الصحيحة والمخبونة في القصيدة يعطيها سرعة أكبر، وذلك لأنّ الخبن في حقيقته هو زيادة عدد المقاطع القصيرة في التفعيلة قياساً إلى السواكن، والمتحرّك مظهر حركيّ وإيقاعيّ في الوقت نفسه. والقصيدة التالية تبيّن ما لنوع البحر من أهمية في سرعة الإيقاع.

" سبحان الله العصفورُ فوق الأفنان له "دوّرُ"

يصدح بالشكر لخالقه ويحطّ عليها ويطيرُ

وكما الإنسان له عقل تفكير فيه وتدبير

ويسبّح لله كثيرا وله إحساس وشعور

ويزقزق دوما ويغني فرح دنياه وسرور

علّمه خالقه لغة زقزقة فيها وصفير

ولها إيقاع سحريّ يفهمه -فقط- العصفور

لغة العصفور وأحرفها أنغام تغري وتثير

يطلقها في الأفق صداحا فتدندن باللحن طيور (14)

والبحر المتدارك الذي تقوم عليه هذه القصيدة من البحور المحببة للأطفال لسرعة الأيقاع فيه، كما أنّ اسستعمال صيغ متعدّدة للتّفعيلة (فاعلن، فَعِلنْ، فاعلْ، فاعلُ) تخلق حركة في الأيقاع، وتكسر رتابته. ويمكن أنْ نلاحظ كيف أنّ استعمال مقاطع طويلة في البيت الأوّل يبطئ من جركة الإيقاع ويدفع للتأمّل، وهذا يتناسب مع المعنى المضمّن فيه. ولو أحصينا المقاطع المتحرّكة في أبيات القصيدة لوجدناها متناسبة مع المقاطع الساكنة الطويلة، ممّا يخلق إيقاعاً متحرّكاً باستمرار. والبحر المتدارك بطبيعته يجعل من الممكن قراءته كأغنية موقّعة.

ولنوع القافية أيْضاً تأثير على نبض إيقاعها، فصوت المدّ الطويل، وحروف الرّويّ في قافية نهاية السطر، بخاصّة المتبوعة بالضّمّ، تضفي على النّصّ حركة إيقاعيّة بطيئة. ولا يعدّ ثقل الإيقاع عيباً أو نقصاً في جودة القصيدة، فقد يحتاج الشاعر إلى الإيقاع البطيء للإيحاء بحالة نفسية معيّنة أو لخلق حالة نفسية معينة، والعكس في الإيقاع السريع. (15) وفي ما يلي قصيدة للشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود كمثال على بطْء حركة الإيقاع:

شعْبٌ تمرّس بالصعاب.... ولم تنل منه الصعابْ

متمرّدٌ لم يرْضَ يوما...أنْ يقرّ على عذاب

عرف الطريق لحقّه ومشى له الجدد الصواب

ألحقّ ليس براجع لذويه....إلاّ بالحراب

والحملة الشعواء تحذى لا التلطّف والعتاب

لقد استعمل الشاعر بحر الكامل "متفاعل متفاعلن" وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وفخامة وجلالاً خصوصاً عندما يستعمل للأغراض الجليلة، وهو بحر كأنّما خلق للتغني، كما يقول بعض النقاد. (16) وقد نجح الشاعر في اختيار البحر المناسب لموضوعه وهو التغني بشعبه.

وبالرغم من التدوير الذي نلاحظه في جميع الأبيات باستثناء البيت الثالث وبناء القصيدة على البحر الكامل الذي يضفي على النّصّ سرعة في الإيقاع، إلاّ انّه يغلب عليها الأيقاع البطيء، ويعود ذلك إلى استعماله حرف الباء الساكن في نهاية قافية نهاية السطر، والإكثار من

استعماله المقاطع المشددة المنبورة والطويلة التي تتضمّن صوتاً محكوماً بالسكون التي تستغرق وقتاً أطول في لفظها تعطي وزنا للعبارات عند القارئ، فيأخذها القارئ بالإعتبار ويبطئ من سرعته. كما في الكلمات:شعْبٌ، تمرّس، الصّعاب،

تتلّ، منّه، متمرّدٌ، يرّض، يوّماً، يقرّ، الطّريق، حقّه، إلاّ، التلطّف. هذا بالإضافة إلى المفردات الموحية بالثقل والإبطاء مثل: تمرّس، الصعاب، متمرد، الحراب، الشعواء، العذاب. وكلّ هذه الخصائص تعمل معاً لتقرّر شكلاً إيقاعيّاً بطيئاً تعكس الحالة الشعرية السائدة التي تحفزنا للتوقّف عند معظم الكلمات ونتفكّر في الواقع التي تعرضه القصيدة. وكما سبق وأن ذكرنا، بطء اللإيقاع لا يعني أنّ القصيدة ليست مناسبة، وعلى العكس، لو استعمل الشاعر إيقاعاً سريعاً لتعبير عن أحاسيسه لما كان موفّقا، فالموقف يتطلّب التأمّل والتفكير في كلّ عبارة نطق بها الشاعر، وتوافق الأيقاع مع المشاعر التي يعبّر عنها الشاعر في قصيدته يحفز القارئ أو المستمع ليشارك الشاعر في أحاسيسه.

ويمكن أنّ نلاحظ أيضا كيف أنّ اختيار البحر الذي تكثر فيه المقاطع الطويلة الساكنة، والقافية الساكنة أيضاً، التي تعطي القارئ فرصة للتفكّر والتأمّل، يخلق إيقاعاً بطيئاً يساهم في خلق الجوّ التّأمّلي الذي هو فحوى موضوع القصيدة.

انظر لتلك الشجرة   ذات الغصون النضرة

كيف نمت من حبّة   وكيف صارت شجرة

فانظر وقل من ذا الذي يخرج منها الثمرة

وخضرة ألبسها   وزهرة منورة

من ذا الذي أنشاها   ظليلة معمّرة

هو الله الذي أنْعمه.... منهمرة

ذو حكمة بالغة   وقدرة مقتدرة (17)

القافية:

القافية كما يقول د. أحمد كشك هي تاج الإيقاع الشعري، (20) وهي تعني بشكل عام تكرار أصوات معيّنة منظمة بطريقة معيّنة. وهي خاصّيّة مهمّة من خصائص الشعر، تظهر بأشكال مختلفة . وشعر الأطفال فيما يتعلق بالتقفية لا يختلف عن شعر الكبار بشكل عام، هذا مع العلم أنّ الشعر المقفّى هو الأنسب للصغار لما تضفيه القافية من حلاوة الأيقاع عند الطفل. ويمكن أنّ نلاحظ ثلاثة أنماط من الشعر بالنسبة للقافية:

الشعر البيتي: وهو ذلك الشعر القائم على البيت المكون من شطرين، وتكون القافية فيه موحّدة في جميع أبيات القصيدة، وتشكّل أساس بناء القصيدة إيقاعيّاً من مطلعها إلى نهايتها. ويطلق على هذا النوع من الشعر الشعر العمودي أو الشعر التقليدي. وفي أحيان كثيرة يكون العرض والضرب في شطري البيت الأول في مطلع القصيد بقافية واحدة، وهذا يسمّى "التصريع" وهو يزيد الإيقاع حلاوة. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة الشاعر يوسف حمدان التي سبق ذكرها والتي مطلعها:

سبحان الله العصفورُ   فوق الأفنان له دورُ

يصدح بالشكر لخالقه   ويحطّ عليها ويطيرُ

والقافية في هذا النوع من الشعر تمثّل الصوت المتكرر بانتظام في نهاية السطر ضمن نموذج موحّد. ويعتبر هذا النوع من القافية العلامة المميّزة للشعر التقليدي، والشعر الموجّه للأطفال، وله وقع حسن على الآذان، ويجعل من السهل الإستماع للقصيدة وتذكّرها فيما بعد، كما يجد الطفل متعة في التّنبّؤ بالألفاظ التالية التي تنسجم مع القافية. (19)

ويعتقد البعض أنّ تكرار الصوت على وتيرة واحدة قد يحسّس بالملل ويقتل الإحساس، وأنّ قافية نهاية البيت أو نهاية السطر تبدو مصطنعة وغير طبيعيّة بخاصة إذا لم يكن الكاتب متمكّنا من شعره، فهي تلزمه أحيانا باختيار كلمات معيّنة لا تكون منسجمة مع الدّفق الشعري ممّا يفقد القصيدة

قوّتها ومعناها الذي يريده الشاعر. وقد يستطيع الشاعر تجنب هذا بالتنويع في القافية، وخلق تقفية داخلية بين كلمات داخل القصيدة، إذ ليس من الضروري أن يستعمل الشاعر قافية نهاية السطر، ونجد في قصائد الأطفال، كما في قصائد الكبار، تنوعاً في القافية، ولا يمكن الأسغناء عنها كليّاً في شعر الأطفال، فهي أحد الأعمدة التي يقوم عليها الشعر، ومصدر متعة للأطفال.(20)

الشعر المقطعي: والمقصود بالمقطع هنا ليس المقاطع الصوتية كالتي تتكون منها التفاعيل، وإنّما المقصود الفقرة الشعرية، ويعرف الشعر المقطعي بأنّه الشعر القائم على أنّ المقطع أو الفقرة الشعرية هي بنية القصيدة ووحدته الأولى، أي أنّ النّصّ الشعري يتكوّن من عدة مقاطع، كلّ مقطع يتكون من عدّة أشطر أو أبيات، ويجعل الشاعر لها نظاماً خاصّاً في الوزن والقافية. وهو نوعان: ما يقع فيه تغيير في القافية دون الوزن، وما يقع فيه تغيير في القافية والوزن. (21) وفي ما يلي مثال على ذلك، والقصيدة بعنوان "أنا لن أكون مهمّشا":

أنا لن أكون مهمّشاً لا وزن لي بين الأنامْ
أنا لنْ أكون كقطّة تصْحو فتأكل كيْ تنامْ
أنا لنْ أكون محايداً بل فاعلاً نشطاً همامْ
لي في الحياة رسالة "كن شمعة تمحو الظلام"
لنْ أغمض العين هروباً .... دون فكْر أو نظرْ
لا بدّ لي من أن أرى نور الحقيقة ينتشرْ
فالله قد ميّزنا بالعقل كي يرْقى البشرْ
لمْ يعبد الله الذي مات ولمْ يترك أثرْ
سأعيش دوْما شامخاص لا أنحني او أنحرفْ
كالسهم منطلقا قويّاً ..... لا أحيد عن الهدفْ
لا أنثني عنْ غايتي وعزيمتي لا ترتجفْ
منْ لمْ يحقّق ذاته منْ نبعه لم يرتشفْ (22)

ويمكن انْ يلاحظ القارئ ما يضفي النظام المقطعي على القصيدة من خفّة وجمال لا يخفيان، فالفقرات الإيقاعيّة المتناسقة تشيع في النفس لمسات عاطفية، مصحوبة بحركات إيقاعيّة تنقل القارئ من محطة فكرية أو حسية إلى محطة أخرى ليركب موجة جديدة من الأحاسيس والإيقاع، وكأنّ الجرس يدقّ في بداية كلّ فقرة مؤذناً بتفريغ معنى جديد للمعنى الرئيسي الذي تقوم عليه القصيدة. ومن السهل على القارئ أنْ يكتشف القارئ كيف أنّ كلّ فقرة من الفقرات الثلاث تعبّر عن فكرة فرعية من الفكرة العامّة التي تشكّل بؤرة القصيدة "أنا لن أكون مهمّشاً" تتلخّص في عبارة عامّة في نهاية كلّ فكرة يرفعها الشاعر كشعار مهمّ في الحياة:

لي في الحية رسالة "كن شمعة تمحو الظلام"/ لم يعبد الله الذي مات ولم يترك أثرْ / من لمْ يحقق ذاته من نبعه لم يرتشفْ

وكلّ هذه الشعارات تغذي وتعمّق الفكرة الأساسية التي تشكل بؤرة القصيدة: رفض العيش على هامش الحياة.

وقد تشتمل القصيدة المقطعية على عبارة شعريّة أو بيت شعريّ أو أكثر يتكرّر في نهاية كلّ مقطع من مقاطع القصيدة، ممّا يحقّق مزيدا من النغميّة وتكثيف المعنى كما في الفقرات الثلاثة التالية المقتبسة من قصيدة بعنوان "أنا إنسان".

أنا لا أحمل الحقداً وقلبي مفعمٌ ودّا
وكلّ الناس إخواني أبادل حبّهم ورْدا
فلا دين يفرّقنا ولا عصبيّة سودا
أنا في جوهري إنسان

إن اختلفت مشاربنا   وشكل حياة أهلينا

وإنّ أراؤنا اختلفت   فهذا الأمر يغنينا

فحبّ الخيّر يجمعنا   وإنسانيّة فينا

سنبقى دائما إخوان...

وأرواح الورى عندي   مقدّسة وتعنيني

ولمّ ينهاني الله   سوى عمّن يعاديني

ويأخذ عنوة حقّي   ويظلمني ويؤذيني

هنا لا بدّ أنّ أثار   ولكنّي

سأبقى دائماً إنسان(23)

وبالنظر في الدور الفني للتكرار المقطعي يمكن أن نستشعر كيف يعمّق ذلك البنية الصوتية، ويتجلّى ذلك في إغلاق قافية المقطع المتكرّر بالألف المدودة مع صوت النون الساكنة ذات الإيقاع الجميل في النفس ممّا يولّد نشاطا عميقا على المستوى الباطني. ومن هنا يمكن القول أنّ للتكرار المقطعي دوراً بارزاً في هندسة المفردات وإيقاعها، إذ يتوزّع ضمن خلايا النص ويطبعه بطابعها، لأنّه يسهم في تجانس النّص وتلاحم أجزائه، مؤكّدة الحسّ الإنساني. إنّ الوحدة المكرّرة تعمّق معنى القصيدة كما تعطي تنغيماً مميّزاً في المقاطع من خلال التموّجات الإيقاعية في الإنتقال من فقرة إلى فقرة أخرى.

التقفية الشطرية المتنوعة: وهي امتداد لأسلوب التقفية في القصيدة التقليدية، ومن أكثرها شيوعاً في شعر الأطفال تقفية شطري البيت بقافية واحدة مع تنوّعها في الأبيات المختلفة، وفي هذا الشعر يشكّل البيت بنية النصّ ووحدته الأولى مع الإلتزام بعدد التفاعيل نفسها في كلّ شطر، ولكن نجد في القصيدة تحريراً من نظام واحد للقوافي في جميع أبيات القصيدة والإكتفاء بتقفية شطري البيت، مع الإلتزام بعدد التفاعيل وشكلها في كلّ شطر. كما في المثال التالي:

قطتي صغيرة   واسمها نميرة

شعرها جميل   ذيلها طويل

تلعبها بسلّي   وهي لي كظلّي

تظهر الشطارة   كي تصيد فاره

شعر السطر ونجد في الشعر الحرّ (أو شعر التفعيلة) (وهو لا يناسب الصغار كثيراً) التزاماً أحياناً بقافية واحدة في جميع الأسطر، ونجد مثالاً على ذلك في قصيدة "ثورة الإتصال" للشاعر ثائر سليطين، وقصيدة أسعد ديري اللتين سنأتي عليهما لاحقاً. ويقوم الشاعر أحياناً بكسر القافية في نهاية السطر بقصد مفاجأة الطفل وإدهاشه بكلمة أو صورة معينة تثير الضحك، وهذا أمر يزيد من جماليات القصيدة ويمتع الأطفال.



سليمان العيسى

وقد تخلّى كثيرون من الشعراء المحدثين في شعر الكبار تدريجياً عن الإلتزام بقافية واحدة ووزن واحد، والبعض منهم يعتقد أن لا حاجة للقافية بتاتاً، وظهر الشعر الحرّ الذي لا يلتزم الشاعر فيه ببحور الشعر الرّسميّة أو بالقافية، ولكننا نجد هذا النوع من الشعر أحياناً في القصص الشعرية التي نقرأ فيها قصة يدمج فيها الشاعر مشاعره مع أحداثها. (24) وفي مايلي بعض المقتطفات التي تبيّن النوع في طريقة

ومدى التزام الشاعر بالقافية في شعر الأطفال:

أرسم بابا أرسم ماما بالألوانْ

أرسم علمي فوق القمم انا فنّان (سليمان العيسى)

علمي علمي فوق القمم

أنا صيّاد ....اللون الساحر

أرض بلادي كنْز مناظرْ (سليمان العيسى)

ماما ماما ياأنْغاما

تملأ قلبي بشذا الحبّ

أنْت نشيدي عيدك عيدي

بسمة أمي سرّ زجودي

الموسيقى الداخلية :

وهي موسيقى الأصوات المفردة والكلمات والعبارات، ويتحقّق ذلك بتكرار أصوات في البيت الشعري، فينتج عن تكرارها من جهة، وعن مجاورتها لأصوات تنسجم معها إيقاع داخلي يتفاوت من بيت لآخر، ويعطي قيمة مضافة للموسيقى الخارجية للنص .(25) وفي ما يلي توضيح لذلك:

- **موسيقى الأصوات المفردة:** ويتعلق الأمر بتكرار أصوات في البيت الشعري، فينتج عن تكرارها من جهة، وعن مجاورتها لأصوات تنسجم معها كأنْ تكون متماثلة أو متقاربة في مخارجها أو طريقة نطقها، إيقاع داخلي يتفاوت من بيت لآخر، ويعطي قيمة مضافة للموسيقى الخارجية للنص. والأصوات في النّصّ الشعري تساعد في خلق جوّ ما للقصيدة كالحزن أو الفرح أو الغضب، ويمكن أنْ يستعملها الشاعر لإثارة أحاسيس معيّنة ممّا يزيد في قوّة النصّ التعبيرية، فأصوات الميم والرّاء واللام والنون، وأصوات المدّ الصّائتة الطويلة كالألف تعطي إحساساً بالسلاسة والإنسياب والرّاحة، والأصوات الإنفجارية كالتّاء والدال والكاف والباء عند اقترانها بحركات الفتح أو الضّمّ أو الكسر تعطي إحساساً بالأهمية والصعوبة، (26) أحاسيس معيّنة وال كما نرى في المثال التالي:

إنْ جاء جدّي عندنا يفيض بيتنا هَنا

يحمل في سلاله أشياء لا تثمّنا

فاكهة من كرمه شهيّة ممّا جنا

هذا عدا "كمشات" حبّ دافئ لقلوبنا

يمتعنا بلعْبه طفلا صغيرا مثْلنا

وإنْ جكى "حدّوثة" بصوته يسحرنا

جميعنا نرجوه أن يبقى طويلا عندنا

يجيبنا مبتسماً مربّتا رؤوسنا

أحبّكم أحبّكم أحبّ أيضا أرضنا

إنْ ما بقيت عندكم منْ يعتني بكرمنا؟

ويمكن أنْ يحسّ القارئ بما في القصيدة بالموسيقى الداخلية إذا ما قرأ القصيدة بصوت عال، فتكرار أصوات المدّ الطويلة في معظم أبيات القصيدة المنسجمة مع صوت المدّ الشبع في نهاية القافية (جاء، عندنا، بيننا// سلاله، أشياء، لا// فاكهة، ممّا// جميعنا، طويلاً// يجيبنا؟ ما// وتكرار صوت الميم (يحمل، تثمّنا// من، كرمه، ممّا// يمتعنا، مثلنا// مبتسما، مربّتا// ما، عندكم، من، بكرمنا//، كما نجد هناك أيضا تكرار لصوت النّون والباء في معظم الأبيات، وكذلك تكرار بعض الكلمات (أحبّكم، أحبّكم، أحبّ)، كلّ هذا خلق موسيقى داخلية تنسجم مع أحاسيس الفرح والحب التي أراد أنْ يعبّر عنها الشاعر، فأصوات الباء والميم والنون من الأصوات الرقيقة في اللغة، كم خلقت هذه الأصوت نغماً داخلياً متميزاً. وتكرار هذه الأصوات يعطي القصيدة نغماً موسيقياً

داخلياً يلطف من هيمنة الموسيقى الخارجية الرتيبة تماماً، كما يتميز صوت آلة موسيقية في بعض اللحظات أثناء عزف الجوقة لمعزوفة أو سمفونية.

- **موسيقى الكلمات المفردة:** ويتعلق الأمر بالجناسات والطباقات التي تستضمر موسيقى داخلية، وفي ما يلي مثال على ذلك:

أبي وأمّي الغاليةْ   أصبحتما في عافيةْ

تقبيلتان لكما   ظاهرة وخافيةْ

إحداهما على فمي   وفي فؤادي الثانيةْ

صباح الخير يا أبتي   صباح الخير يا أمّي

أقبّل منكما كفّا   أعيش بفضلها الجمّ

فمن الجناسات قول الشاعر"صباح الخير يا أبتي..... صباح الخير يا أمّي" . ويوفرهذا النوع من الجناس التكراري نغماً موسيقياً داخلياً يخدم دلالات النص. ومن الطباقات قول الشاعر: "ظاهرة وخافية" في البيت الثاني، و"إحداهما.. الثانية" و"فمي... فؤادي" في البيت الثالث، و"أبتي... أمّي" في البيت الرابع. وهذه الطباقات توفر كذلك للقصيدة نغماً موسيقياً داخلياً يعلو عندما تصادف جناسات أو تكرار أصوات مفردة، ولها دلالاتها في تقريب دلالة النص من الأذهان والأذواق.

- **موسيقى العبارات والتراكيب الأفقية والعمودية:** ويتعلّق الأمر في هذا النوع من الموسيقى الداخلية بالمقابلات أو التّوازيات بين العبارات والتراكيب اللغوية الأفقية، ونجد أمثلة على ذلك في القصيدة السابقة:

" إحداهما على فمي   وفي فؤادي الثانية"

"صباح الخير يا أبتي   صباح الخير يا أمّي"

وهناك في القصيدة أيضا مقبلة عموديّة في السطرين الثاني والثالث:

"تقبيلتان لكما   ظاهرة وخافية

"إحداهما على فمي   وفي فؤادي الثانية"

وهذه المقابلات توفر أيضاً نغماً موسيقياً داخلياً للدلالة على معاني النّصّ.

ويمكن أنْ نميّز ثلاثة أنواع من هذه التوازيات لها علاقة بالموسيقى الداخلية للنص مرتبطة بالنّص ككلّ وليس في أجزائه، ونجدها كثيراً في شعر التفعيلة أو الشعر الحرّ، (27) وهذه الأنواع هي:

- التكرار الترادفي: أي إعادة الفكرة بألفاظ متنوّعة أو بالألفاظ نفسها أحياناً.

- إيقاع التعاقب أو النّمو المتوالي: أي تكون للجملة الشعرية أجزاء يؤدّي أحدهما للآخر وصولاً إلى النهاية.

- الإيقاع الترابطي: وفيه لا تكون العلاقة فقط علاقة مجاورة بين العبارات أو تتابعاً لمعانيها، بل يرتبط بعضها ببعض ربط السبب بالنتيجة، وهذا الذي يحافظ على جريان القصيدة وتدفق.

ولنتأمّل القصيدة التالية (ثائر سليطين- ديوان مرح – ثورة الإتصال) لنتعرّف على ما فيها ما إيقاع داخليّ مرتبط بهذه التوازيات:

يحملني شوقي بمودّة

يحملني للقاء الجدّة

يحملني.....

لأقصّ عليها

وأرى الدهشة في عينيّها

صارت تعرفنا الأجواء

تألفنا

سبل الأرجاء

نسمعُ، نبصرُ

نطوي البعْدَ

في همسات..... زإذاعات

تجعل عالمنا يصّغرُ

والوعد بأمّتنا يكّبرُ

لكن لو سألتني الجدّة

عن صنعي...

عن العرب....

عن لغتي ...

عن موقع نسبي

وأنا... طلّ في ما ييجري

لا أمتلك أسباب العذر...

ويمكن انّ نلاحظ في هذه القصيدة كثيراً من المظاهر التي تساعد في خلق إيقاع داخلي بتكرار نفس التركيب اللغوي، وتشكيل معاني متقابلة.

يحملني للقاء الجدّة/ يحملني...لأقصّ عليها؛ نسمع ...، نبصر.نطوي.../ في همسات..... وإذاعات، في شاشات.. في شبكات؟ عن صنعي.. عن العرب... عن لغتي... عن موقع نسبي

وكذلك نجد تكراراً ترادفياً في

صارت تعرفنا الأجواء/ تألفنا سبل الأرحاء

والقصيدة بكاملها تشكّل مثالاً جيّداً على إيقاع التعاقب أو النموّ المتوالي فالعبارات الشعرية تنساب متوالية كلّ عبارة تحملنا برفقة لعبارة تالية تنبثق عنها بيسر ودون تكلّف، فالشوق يحمله للقاء الجدة ليقص عليها ماحصل نتيجة لثورة الإتصال، فتندهش، وقدّم عدّة أمثلة على واقع العالم العربي الحالي، ثمّ أبدى شعوره بالخجل أمام جدّته لأنّه لم يكن لأبناء جيله دور فاعل في ما يجري في العالم من تطوّر.

كما يمكن أن نشعر بالإيقاع الداخلي الترابطي في العلاقات بين عبارات القصيدة منها ما هو على صورة سبب ونتيجة، ومن الأمثلة على ذلك:

يحملني شوقي....للقاء الجدّة (لماذا؟)

لأقصّ عليها

وأرى الدهشة في عينيها

....

صارت تعرفنا الأجواء (كيف حدث هذا؟)

في همسات.... وإذاعات.. (ماذا نتج عن ذلك؟)

.... لو سألتني الجدّة

عن صنعي..... (كيف سيكون إحساسي؟)

لا أمتلك أسباب العذري...

ونجد في القصيدة التالية أيضاً مثالاً واضحاً على دور الأيقاع الداخلي في دعم الأيقاع الخارجي في شعر التفعيلة، وجعل القصيدة مستصاغة عند الأطفال: (أغنيات للبراعم الواعدة – أسعد ديري)

معلومات.........

معلومت.......

هذا عصر المعلومات......

هيّا نقرأُ......

هيّا نكتبُ.....

هيّا نجمعُ هيّا نضربُ

سوف نشاهدُ

وطني العربي

وطني الصامدُ

كلّ العالم سوف نراهُ

بغرائبه .....

وعجائبه ...

عبر الشاشة سوف نراه

ولو قرأناهذه الأبيات بصوت مرتفع لاكتشف الدور الكبير الذي يلعبه تكرا ر الكلمات (معلومات، هيّا، وطني، سوف نراه)، بالإضافة إلى تكرار نفس المعنى في عبارتين متتاليتين (بغرائبه، وعجائبة)، وكذلك سيل من العبارات المتقابلة (هيّا نقرا، هيّا نكتب، هيّا نجمع، هيّا نضرب). كلّ هذا جعل القصيدة زاخرة بالإيقاغ الداخلي الذي يساعد الأطفال على التلذّذ بقراءة القصيدة).

وللتدوير أيضاً دور في تحديد حركة الإيقاع، بخاصّة في شعر التفعيلة، حيث يمنح القصيدة قدرات حركية جديدة تضاف إلى المدلولات الحركية الأخرى، وكذلك الإنتقال من وضع الثبات إلى التحوّل وبالعكس، فهو يتبع مبدئيّاً حركة القصيدة، ويتشكّل بوصفه أحد عناصرها، فاللغة تعكس ما يحسّ به الشاعر من مشاعر وما يجول في خاطره من أفكار، وتدفّقها ينعكس في معدلات تناميها وتعدد عناصرها وتوزيعها على حقول دلالات النّص.

وقد يستعمل الشاعر الوقفات والحركات الإيقاعيّة للتّأكيد على ذروة القصيدة، أو لتسريع أو إبطاء الفعل كي يحدث ردّة فعل معيّنة عند القارئ أو السّامع، تماماً كما يستعمل الشخص المندهش الوقفات في حديثه لإعطاء فرصة للسامع لاستيعاب الكرة او للتّأمّل. وفي شعر التفعيلة قد يلجأ الشاعر إلى استبدال تفعيلة بأخرى أو التنويع في التفعيلة لإبراز أهمّيّة فكرة أو حدث على آخر، ويمكنه أنْ يلجأ لاستعمال الألترة (تكرار أصوات معينة في الكلمات المتقاربة) لإبطاء حركة الإيقاع.

لقد حاولت في ما سبق تقديم صورة متكاملة عن العناصر التي تشكل النسيج الإيقاعي والصوتي لشعر الأطفال، مع التّأكيد على أنّه عند اختيار شعر للأطفال لا بّد من الأخذ بعين الإعتبار وقع أصوات القصيدة المحتمل على مسامع الطفل، ولا يمكن أنْ يتأتّى هذا إلاّبقراءة القصيدة بصوت عال. ومهما كان موضوع القصيدة وأفكارها، واللغة التي صيغت بها، لا بدّ من اختيار الإيقاع السهل المنقاد لألسنة الصغار، والبحور القصيرة الرشيقة، والكلمات سهلة النطق البعيدة عن توالي الحروف متعارضة المخارج الصوتية، فالشعر أوّلاً وأخيراً هو تشكيل صوتي بطريقة معينة مرتبطة بالإيقاع والموسيقى، ولفهم الشعر واختيار المناسب منه لا بدّ من فهم العناصر الصوتية التي تجذب الأطفال للقصيدة، ومعرفة وقعها على مسامعهم. وكما حاولت أنْ أبيّن في المثلة التي قدّمتها، يجب أنْ نتذكّر دائماً أنّ الإيقاع المناسب لا يمثّله عنصر واحد، وإنما يكون نتيجة لعناصر متنوعة، لكن متآلفة تعمل معاً لتؤدّي التأثير المطلوب.

المراجع:

Children's Poetry -1

http://74.6.239.185/search/srpcache?ei=UTF8-&p=children 27%s+poetry+metres&fr=y Accessed 2010/01/ 20

-2
From Cover to Cover:Evaluating and Reviewing Children's Books.Kathleen T.Horning.Collins.2010.pp.69-68.

3-جمال الإيقاع في اللغة العربية، د. عبد العزيز باب الله، رابطة أدباء بلاد الشام.

http://74.6239.185/search/srpcache?ei=UTF8&p=%D%8A3 %D%84%9D%8A%3D Accessed2010/09/06

4- من قصيدة للكاتب – مجلة براعم عمان – العدد71

5-خصائص الأغاني والأناشيد المقدّمة للأطفال

http://74.6238.254/search/srpcache?ei=UTF8&p=%D%8AE %D%8A%7D Accessed 2010/10/08

6- أغنية: ويكيبيديا الموسوعة الحرّة

http://ar.wikipedia.org/wiki%D%8A%3D%8BA%D%86%9 D8%9A%D%8A9Accesses2011/10/23

7- قصيدة للكاتب . مجلّة حاتم العدد 70

8- المرجع رقم 3

Meter in Children's Poetry -9

http://facultystaff.richmond.edu/-egruner/english203/poetry.htmlAccessed2011/05/07

10- المرجع رقم 3

11- موقع الكاتب الدكتور حاتم الصكر

http://www.hatemalsagr/netindex.php?action=showDetails &id=60Accessed2011/01/09

12- تجربة الشاعر سليمان العيسى في كتابة أناشيد الطفال، عبد اللطيف الأرناؤوط

http:www.awu-dam.org/mokifadabby/302/mokf010-302.htmAccessed2011/01/23

13- عزف على وتر النص الشعري- دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-200

www.awu-dam.org/book00/study-204/00a-t/book-sd7.htmhttp:Accessed2010/12/11

14- قصيدة للشاعر يوسف حمدان- مجلة وسام: العدد 206

15- الإيقاع وحركة القصيدة، نضال الصالح، من منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000

http://www.awu-dam.org/book/-101/01m-s/book-01sd007.htmAccessed o2011/01/8

16- القراءة المنهجية للنص.

http:www.oujjdacity.net/nationale-article-24147-ar.html

Accessed2010/12/07

17- من قصيدة للشاعر معروف الرصافي.

18- بحث في القافي، د.حمادي الموقت، منتديات إملاءات المطر.

2011/05/12 Accessed

Evaluating Children's Poetry - 19

http://hubpages.com/hub/Evaluating-Childrens-

Picture-Books-and-Literature4-Accessed2011/01/27

20- خلف عربة الشعر، ثائر زين الدين- من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006

http://www..awu-dam.org/book/o6/study-381/06S-D/book06sd007.htmAccessed2011/05/10

21- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرانح- دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-2005

http://www.awu-dam.org/book/05/study-43/05A-Sbook-05sd004.htmAccessed 2011/01/20

22- قصيدة للكاتب – مجلة حاتم: العدد83

23- قصيدة للكاتب- مجلدة حاتم: العدد 80

24- المرجع رقم 20

25- المرجع رقم 3

Sound and Rhythm -26

http://eng.fju.tw/English__Literature/term/sound.htm

Accessed 2011/12/11

27- المرجع رقم 11

اللغة والفيزياء: وأنصاف الحقائق

د. إبراهيم حسين خليل

منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى منتصف العشرين كانت ألمانيا مركزاً حرّاً للبحث العلمي والفلسفي في أوروبا في ميادين العلوم المختلفة لقد كان (هايدجر) يبحث في ماهية اللغة ويحددها كمعيار للكشف عن ماهية الإنسان، ووجوده في اللغة، وإن ماهية الإنسان هي اللغة بحد ذاتها: «فالقدرة على الكلام هي ما يميّز الإنسان كإنسان»(1). وهو يظهر من خلالها وليس العكس، واللغة تتحدث بذاتها على حد تعبيره، وسار على خطاه إلى حدٍّ ما جادمار.



هايدجر

في الوقت نفسه كان الفيزيائيّان: (ماكس بلانك)(2) و(هيزنبيرغ)(3) على الجانب الآخر يصوغون ماهية المادة والوجود بالفيزياء فيما عُرِف بـميكانيكا الكم، Quantum Mechanics.

كلمة "الوجود" نفسها هي الرابط الوثيق بين اللغة والفيزياء كحقلين بحثيين في الوجود، و"الوجود" الذي طالما ظل محل تساؤل حول حقيقته يتبدى لنا الآن من خلال نظريتين: لغوية، وفيزيائية. دعنا الآن نلخص باختصار شديد فلسفة هايدجر في "الكشف" اللغوي، ثم نعرض بعض ذلك الطرح الفيزيائي الذي تحوّل إلى طرح فلسفي وجودي:

1- يرفض هايدجر جلب اللغة إلى محل المحاكمة والتحليل، لتكون موضوعاً نصدر عليه أحكاماً من الخارج، لأننا منغمسون في اللغة إلى حد أن ماهيتنا نحن بني البشر تتحدد من خلالها، باعتبار الإنسان نوعاً حيّاً يملك لغة تحدد هويته كجنس له حضور في الطبيعة، فعلاقة اللغة بماهية هذا الجنس هي علاقة اتحاد: أي إن ماهية الإنسان هي اللغة تماماً. فهي ليست شيئاً يقع خارجنا بحيث نستطيع دراسته كأن ندرس تفاعلاً كيميائياً مثلاً أو ظاهرة هطول الثلج على المرتفعات، فمنهج النظر في اللغة يجب أن يكون مختلفاً. ومعنى أننا منغمسون في اللغة أي أننا لا يمكن أن نفكر في اللغة إلا من خلال اللغة، فالشيء الذي لا يملك مسمىً لغوياً يحدد ماهيته في أذهننا وإدراكنا: فليس بموجود في الفكر، فلا يمكن التفكير فيه، فاللغة هنا هي الفكر الذي يجري عملياته العقلية على الأشياء، وهذا يعني أيضاً أن اللغة توجّه أفكارنا ولسنا نحن الذين نوجّه لغتنا. فنحن محكومون للغة ولسنا نحن الذين نتحكم بها، وعليه يقع الرابط بين الفكر الذي يتولى

باحث وأكاديمي من الأردن.

إصدار أحكام على اللغة واللغة نفسها، وبذلك يستنتج هايدجر أن ممارسة مثل هذا الفعل يعني أن اللغة تصدر أحكاماً على نفسها، في حين أننا نظن أننا نحن الذين نصدر هذه الأحكام. فاللغة هي التي تتكلم من خلالنا ولسنا نحن الذين نتكلم من خلالها. لقد رفض هايدجر أن تخضع اللغة للتحليل المنطقي، للسبب المذكور آنفاً أي اعتبار اللغة شيئاً خارجاً عن ذواتنا، وهو وإن رفض ممارسة التفكير المنطقي على اللغة إلا أنه وقع فيه، فهو برفضه هذا يرتكز على قاعدة منطقية تقول : إن النتائج المبنية على التفكير الدائري غير مضمونة الصحة. فإذا كانت اللغة نمطاً من التفكير؛ فالتفكير في اللغة يعني تطبيق أحكام لغوية على اللغة. فهو ممارسة مُضلِّلة كأن نقول: "زيدٌ عالمٌ؛ لأنّ زيداً يقول ذلك".

2- اللغة تعني "القول"، وليس "التكلم" فقط، فإننا يمكن أن نتكلم لعدة ساعات ولا نقول شيئاً خلال فعل التكلم. والعكس صحيح؛ أي أنك قد تفهم شيئاً كثيراً من إنسان ساكت، فهو "يقول" أو يمارس الخبرة في اللغة من خلال السكوت. بهذا المعنى تكون اللغة قولاً وليست تكلّماً، ويزيد على ذلك أن الإنسان الذي يغمغم ويتمتم بكلمات قد تبدو لنا غير مفهومة وبالتالي نحكم بأنه لا يقول شيئاً وأنه لا يملك لغة في هذه اللحظة. بل العكس هو الصحيح، إنه يقول الكثير، وأن لديه لغة يعرفها، وإنه يملك الكثير من اللغة التي لا تستطيع الأصوات المنطوقة المنظّمة كشفها إلى عالم التجلّي، وهذا أيضاً جانب لا نجد له حضوراً في تعريفات اللغة المتعددة أو محاولات الكشف عن ماهيتها.

بناءً على النقطتين السالفتين يمكن حصر نظرة هايدجر إلى اللغة فيما يلي:

1- إن تعريف اللغويين القدماء والمحدثين المعاصرين للغة من جهة المعنى الوظيفي أو الوصفي للغة؛ بأنها أداة تواصل مادتها الأصوات والرموز الاعتباطية عند سوسير(4) والأنظمة التي تحكمها؛ هو تعريف منقوص، إنه يعرّف جزءً من اللغة وليست اللغة كلها. ثم إن التعريف يقع في مغالطة كبيرة حيث يُجانب الحديث عن ماهية اللغة ودورها في تحديد ماهية مستعمليها، ويصفها من الخارج، فاللغة تتجسد أيضاً في السكوت، وعليه فـ«السكوت» الذي هو حالة سَلْب «للتّكلّم» هو لغة، تماماً كما تتجسد في الأصوات المنطوقة حسب الأنظمة المتعددة التي نعرفها؛ الصوتي والصرفي والنحوي...

2- نستطيع إذا وافقنا هايدجر في ذلك أن نقول: إن المسكوت عنه في اللغة إنما هو موضع ظنّ واحتمال لأنه "غياب للمنطوق"، لأن اللغة التي هي مادة الفكر الذي لا يمكن أن يظهر ويتكشّف للوجود إلا بها؛ فإن هذا الفكر يبقى رهن الاحتمال، والتوجّه الفكري المُكْتَنَف في المسكوت عنه -الذي يؤكد عليه هايدجر في "الطريق إلى اللغة"- لا يرقى في مراتب الحقيقة أبداً بحال من الأحوال إلى الدرجة التي يصلها ما يتم نطقه والتّلفّظ به بالفعل. من هنا نؤكد بدورنا أنّ الجزء المسكوت عنه من اللغة مقابل الجزء الذي يظهر للوجود عبر أصوات اللغة يبقى رهيناً للغموض والتوقع والتخمين، وهو عادة ما يكون محلاً للتحليل الأدبي، وموطناً لولادة النظريات النقدية التي تشبه موضات الألبسة لأنها تتغير موسمياً نظراً إلى الغموض الذي يكتنف هذا الذي قصده هايدجر بـ"المسكوت عنه في اللغة".

بل يذهب هايدجر أبعد من ذلك في تعويله على لغة الشعر بمعناها الفني الواسع، أي هي أية لغة يمكن وصفها بأنها شاعرية فنية، وهي التي يمكن أن توجد في القصيدة أو القصة أو المسرحية أو غيرها من الأجناس الأدبية، هذه اللغة عند هايدجر هي اللغة الحقيقية التي تجسد الوجود والخبرة باللغة، لأن اللغة هنا تقول نفسها بكثافة (لغة تكثّف المعاني)، فهي لغة تقول الكثير من خلال منطوق قليل كمّيّاً، وبذلك فلغة الشعر هي أقدر على تحقيق ماهية الإنسان من غيرها.

وعلى ذلك فإن هايدجر الذي تحدّث في محاضراته تحت عنوان " ما الميتافيزيقا؟ " (5) يسلك اللغة في مسلكين خلال أدائها مهمة تحقيق الماهية، المسلك الفيزيقي (الفيزيائي: أصوات ذات طبيعة موجية مقيسة فيزيائياً) وهو ما يتم التلفظ به بالفعل، والمسلك الآخر هو المُحْتَجِب، وهو ما أسماه «القول عبر السكوت»، وعليه فإن الوجه الآخر هو «ميتافيزيقي» للغة، وفي أحسن الأحوال فإنه يمكن وصف هذا الوجه من اللغة بأنه «غيبي» كما يوحي لنا وصفه له بأنه «مُختَف في التّحجُّب». وإن لم يصرح هايدجر بأن هذا الجانب هو ميتافيزيقي في اللغة، إلا أنه كذلك بلا شك. كونه لم يظهر إلى الوجود الذي نعرفه نحن بني البشر، وهو جانب نبني خبرتنا به على الحدس والاحتمال والتوقع، بمعنى آخر يمكن أن نصفه بأنه يقوم على افتراض أنه موجود، فإننا لا نستطيع فعلياً محاكمة الكامن المُحْتَجب -في ذهن شخص ما- بأنه صائب أو خاطئ بناءً على الكلمات التي لم يتلفظ بها (أو على اللغة التي لم تَقُلْ نفسَها -على حد تعبير هايدجر- عبر الشخص). فإن قال شخص قولاً، ثم سكت عن أشياء أخرى في نفسه؛ فإننا -على وجه اليقين- نكون قد عرفنا منه ما تلفّظ به بالفعل، أما تلك الأشياء التي لم يتلفظ بها فستبقى لنا محل ظنّ وتخمين واحتمال.

إن الكلمتين الأخيرتين « التخمين والاحتمال» تدخلاننا إلى عالم الفيزياء النظرية التي تُعنى بالوجود لا أقل من عناية هايدجر والفلاسفة أجمعين به.

ميكانيكا الكم هي المدخل الواسع إلى ذلك؛ أستاذٌ يلقي محاضرة في طلبة قسم الفيزياء، ويطلب منهم واجباً؛ وهو أن يزوّدوه بقيمة عددية لمجهولين رياضيين هما: (س) وتعني سرعة إلكترون لذرة ما، و(م) وتعني موقع الإلكترون نفسه في لحظة زمنية محددة يختارها منفّذ التجربة. ملخص الواجب أن يقوم الطلبة بتجربة مخبرية يقيسون فيها سرعة إلكترون ما، ويحددون موقعه في اللحظة التي يقيسون بها سرعته، أي أن الحقيقة الكاملة التي يطلبها أستاذهم تتكون من نصفين يمثل المجهول (س) نصفها الأول، ويمثل المجهول (م) نصفها الثاني فيما يتعلق بالإلكترون موضع التجربة.

في أحسن الأحوال وحسب ما تم تأكيده في ميكانيكا الكم وهو مبدأ الارتياب uncertainty الذي وضعه هيزنبيرغ وينصّ على أنه: إذا استطعنا تحديد سرعة الإلكترون فإنه لا يمكننا تحديد موقعه(6)، وإذا حددنا موقعه فمن المستحيل تحديد سرعته. حسب هذا المبدأ فإن أفضل الطلبة تنفيذاً للتجربة سيكشف عن قيمة محددة لمجهول واحد هو (س)، أو (م)، أما أن يكشف عن قيمة المجهولين معاً فهذا لا يمكن أن يحدث. وهذا يعني أنه جاء بواحد من اثنين، وبلغة الرياضيات 2/1 أي أنه كشف نصف الحقيقة، لا الحقيقة كاملة. لنفترض أنه كشف عن قيمة (س)، فستبقى قيمة (م) مجهولة وموضع تخمين واحتمال. وهو ما دعا آينشتاين أن يقول : إن الربّ لا يلعب النرد. أي إن الحقيقة لا يمكن أن تكون مجزّأة إلى: جزء أكيد، وآخر مُحْتَمَل، تلعب الاحتمالات دوراً في تحديد قيمته، كما يحدث في احتمالات ظهور أرقام معينة على حجري النرد.

وميكانيكا الكم إذ تُعنى بالإلكترون والجسيمات الدقيقة التي تتألف منها الذرة أو ما يسمّى «تحت الذرية»؛ لا يعني ذلك أنها بمنأى عن التحقيق في ماهية الأجسام المتوسطة الحجم والكبيرة التي نتعامل بها في حياتنا اليومية، بل تدخل إلى أعماقها كشفاً عن ماهية الوجود كله، وتحدده وتصفه انطلاقاً من سلوك هذه الجسيمات التي هي أصل الوجود المادي الذي نعرفه. بمعنى أن اللغة والفيزياء على مقربة من بعضهما، وليسا شيئين مختلفين عندما يبحثان في الوجود، وماهية الأشياء.

نظرة هايدجر للغة على أنها تكرّس للإنسان ماهيته، وهي الشيء الذي يمنحه شكلاً من أشكال الوجود، يستدعي مباشرة خبراتنا بالعالم المحسوس الذي تبني الفيزياء نموذجاً له بمنهج التجربة والملاحظة والسببية، وتصوغ لغته بلغة الرياضيات، التي يصنعها الإنسان نفسه، وهي بذلك لغة من نوع خاص تدخل مجال الخبرة اللغوية عند الإنسان كلغة للعلم مقابل لغة الشعر التي تكثّف المعاني الوجدانية والخبرات الحياتية، لأن لغة الرياضيات التي تستعملها الفيزياء تُكَمِّم الوجود، أي تعطيه كمّيات، وتضعه في كمّات محددة إزاء لغة الشعر التي تكثّف الوجود في ألفاظ منطوقة وأخرى مسكوت عنها. وأن تلك الرموز الرياضية هي مما يمكن التفكير فيه ببساطة لأن لكل رمز معنىً محدداً، ويشير إلى ماهية مُكَمَّمَة، فـ«السرعة» كمية مقيسة بالكيلومتر/الثانية، و«الكيلو» كمية معروفة، و«الطاقة» مُكَمَّمَة بالكتلة مضروبةً بمربع سرعة الضوء، وهكذا.

فإذا كانت اللغة حسب هايدجر لا تبدو لنا كاملة في التكشّف الظاهر في أصواتها وملفوظها، فإن الفيزياء تقول لنا بشكل يوازي تماماً ما يذهب إليه هايدجر: إن الوجود المادي لا يظهر لنا في التكشف الذي يمكن ملاحظته والتفكير البسيط فيه، لأننا ببساطة نرى نصف الحقيقة، تماماً كما نعرف جزءً من اللغة بشكل أكيد.

لقد عوّدنا الفلاسفة أن يلقوا بالألفاظ بلا تكميم رياضي، فدلالات ألفاظهم وإن كانت واضحة وصريحة أحياناً قليلة إلا أنها تفارق لغة الفيزياء من هذه الحيثية أي «التكميم الدلالي»، ونقصد به التحديد الدقيق لدلالة الكلمة، إلى حد أن دلالة الكلمة في الفيزياء والرياضيات معاً لا تعني شيئاً إذا لم تكن رقمية، فالمجهول من حقيقة اللغة هو «جزء» من اللغة، بينما في الفيزياء فالمجهول = $2/1$ من الحقيقة. أي نصف الحقيقة تماماً بلا زيادة ولا نقصان. من هنا ينفتح في اللغة باب التأويل، ويصبح عملاً كشفياً مشروعاً، أو محاولةً للكشف غير مضمونة النتائج، والتأويل المرتبط بفهم الضد مقبول في اللغة، فعندما يقول أحدنا : « قد يحضر زيدٌ «. فإن لهذه العبارة معنيين في الوقت نفسه:

1- حضور زيد. 2- غياب زيد.

فزيد إما أن يكون حاضراً أو لا يكون حاضراً ، ولكن التصريح باحتمال عدم حضوره لم يتلفظ به المتكلم. وإن سُئلت فتاة عن قبولها بالزواج من زيد فسكتت، يُقال على الفور : إن السكوت علامة الرضى. بهذا المعنى فإن الفتاة قالت: «نعم، أقبل بزيد زوجاً لي». مع أنها لم تتلفّظ بهذه الكلمات. فإذا كان هذا في اللغة المتداولة معروفاً ومألوفاً إلا أنه في اللغة الفنية أشدّ غموضاً وإبهاماً، والمألوف فيها هنا هو التأويل، ولكننا لا نعرف الكمية المجهولة من اللغة، والتي تفتح لنا باب التأويل، وإلى أيّ حد يمكننا أن نمضي في التأويل، وأين علينا أن نقف. من ناحية أخرى؛ هل يجوز لنا أن نقول: إن الكم المجهول من اللغة ثابت؟ أم قد يكون متغيّراً ؛ يزيد وينقص حسب المقام، أو النص الملفوظ؟ هذه من المعضلات اللغوية، ولكن الأمر في الفيزياء أقل غموضاً، بل أكثر صراحة في تحديد كمية ارتيابنا في الوجود: من أين يبدأ ارتيابنا وشكّنا (تأويلنا) وأين ينتهي. وعليه فالنموذج الفيزيائي للوجود أدق بمرات قياساً بالنموذج اللغوي الذي يرسمه فلاسفة اللغة للوجود.

وعليه؛ ففي أفضل الأحوال نستطيع أن نقول بثقة: إننا نعرف جزءً من الوجود، ويبقى الجزء الآخر منه رهن التخمين والاحتمال.

الهوامش:

1- توفيق، سعيد: مقالات في ماهية اللغة وفلسفة التأويل. دار الثقافة للنشر، القاهرة، 2002. ص 30-31. (مقالة بعنوان: اللغة والتفكير الشعري عند هايدجر).

2- ولد بلانك في مدينة كيل بألمانيا سنة 1858. درس في جامعات برلين وميونيخ وحصل على الدكتوراه في الفيزياء مع مرتبة الشرف الأولى من جامعة ميونيخ وكان في العشرين من عمره. وبعد قليل اشتغل بالتدريس في جامعة ميونيخ ثم في جامعة كيل وفي سنة 1889 أصبح أستاذاً في جامعة برلين وظل كذلك حتى اعتزل في سنة 1928 في سن السبعين. في ديسمبر سنة 1900 استطاع الفيزيائي الألماني ماكس بلانك أن يهز الأوساط العلمية كلها عندما أعلن أن طاقة الموجات الضوئية تقفز بصورة غير متصلة وأنها مكونة من كميات، ومفردها: كم. ونظرية الكم هذه قد صدمت الاعتقاد العلمي السائد في ذلك الوقت بأن الطاقة تتزايد أو تتقلص متواصلة أي بلا حد أصغر للارتفاع أو الانخفاض وهذه النظرية الجديدة وجدت في الطبيعة أن الطاقة تزيد أو تقل بكميات صغيرة لا يوجد أصغر منها من الطاقة وأدى هذا الاكتشاف إلى فهم جديد للطبيعة التي حولنا والتي تُدرس من خلال علم الفيزياء إذ جعلتنا نقترب كثيراً من فهم أعمق لطبيعة المادة والإشعاع.

3- ولد فرنر هيزنبرج في ألمانيا سنة 1901 وحصل على الدكتوراه في الفيزياء النظرية من جامعة ميونخ سنة 1923. ومن سنة 1924 حتى سنة 1927 عمل مساعداً للفيزيائي الدنماركي نيلز بور. ظهرت أولى أبحاثه عن نظرية الكم سنة 1925، وظهرت صياغته لمبدأ عدم التأكد سنة 1927. توفي هيزنبرج سنة 1976 عن عمر يناهز 74 عاماً، وعاشت من بعده زوجته وسبعة من الأبناء. جاء اكتشاف هايزنبرج في علم الفيزياء تحديداً اكتشافه ميكانيكا الكم، فالميكانيكا هي ذلك الفرع من علم الفيزياء الذي يهتم بالقوانين العامة التي تتحكم في حركة الأجسام المادية. إنه أهم فروع علم الفيزياء وفي العقود الأولى من القرن العشرين أصبحت قوانين الفيزياء المعروفة غير قادرة على تفسير حركة الأجسام الصغيرة كالذرات وجزيئات الذرات، وكان هذا محيراً ومقلقاً أيضاً حيث كانت تلك القوانين قادرة على تفسير الأجسام الأكبر حجماً من الذرة أما الذرة وما دونها فلم تجد قوانين تفسر حركتها. وفي سنة 1925 قدم فرنر هيزنبرج قوانين جديدة تختلف تماماً عن تلك الصيغ التي وضعها نيوتن قبل ذلك. أما نظرية هايزنبرج - وقد أدخل عليها عدد كبير من العلماء بعض التعديلات - فأصبحت قادرة على تفسير حركة كل الأجسام صغيرها وكبيرها. ومن أهم نتائج نظرية هيزنبرج في تفسير حركة الذرات مبدأ اسمه مبدأ عدم التأكد. هذا المبدأ الذي وضع صيغته سنة 1927. ويعتبر هذا المبدأ من أعظم المبادئ أثراً في تاريخ العلم الحديث حيث أنه يضع حدوداً لقدرة الإنسان على قياس الأجسام

4- دي سوسير، فرديناند Ferdinand de Saussure (من 26 نوفمبر 1857 إلى 22 فبراير 1913) عالم لغويات سويسري يعتبر الأب والمؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات. ولد دي سوسير في جنيف، وكان مساهماً كبيراً في تطوير العديد من نواحي اللسانيات في القرن العشرين. كان أول من اعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية اقترح دي سوسير تسميته semiology ويعرف حاليا بالسيميوتيك أو علم الإشارات

5- انظر: توفيق، سعيد: مقالات في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2002. ص 20 وما بعدها.

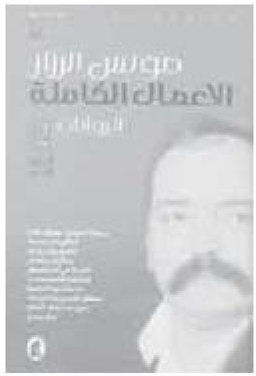
6- أثبت الفيزيائي جون بل صحة هذا المبدأ بإجراء عدة تجارب كانت جميعها تعطي النتائج نفسها مؤكدة أن الإلكترون لا يمكن الإحاطة بسلوكه عند لحظة زمنية واحدة. وبذلك أكد "الارتياب"، ونفى "نظرية المتغيرات المخبأة" التي وضعها أينشتاين لنقض "ارتياب" هيزنبرج.



لوحة الفنان محمد أبو عزيز / الأردن

حول تجربة مؤنس الرزاز.. الأفكار إذ تتحول إلى روايات

فخري صالح



يمكن النظر إلى تجربة مؤنس الرزاز الأدبية بوصفها تفكراً في العالم، والوجود العربي الراهن، من خلال السرد والكتابة: فهو لم يسع إلى إمتاع قارئه بما يحكيه من حكايات، بل آثر إقلاق راحة هذا القارئ دافعاً إياه إلى مشاركته التفكير في ما آل إليه حال العرب المعاصرين، وفي الأسباب البعيدة والقريبة التي جعلت العرب يواجهون مأزقاً وجودياً معقداً في الزمان الحديث. لو أن مؤنس كان بيننا الآن لفرح بربيع الثورات العربية وكتب رواية جديدة تفسر بالحكايات التي تتناسل من بعضها لماذا ثار العرب وصرخوا هادرين في ميادين التحرير والتغيير العربية: لا للقبضة الاستبداد، نعم للحرية والكرامة.

لقد عمل مؤنس، في الزمن القصير الذي عاشه على هذه الأرض، على إنجاز عدد كبير من الروايات، مدركاً كما يبدو أن ملاك الموت كان يقترب منه داعياً للرحيل. وقد كانت هذه الروايات مسكونة بهاجس الكشف عن المشكلات العميقة التي يواجهها عرب القرن العشرين: فكانت ظاهرتا الاستبداد والعسكريتاريا، والتحام هاتين الظاهرتين معاً في زمان العرب الحديث، الثيمة الرئيسية التي تركزت حولها روايات مؤنس، خصوصاً في أعماله الثلاثة الأولى: أحياء في البحر الميت، واعترافات كاتم صوت، ومتاهة الأعراب في ناطحات السراب، التي يمكن عدها ثلاثية روائية تسعى للكشف عن بنية الاستبداد وانهيار المشروع النهضوي العربي نتيجة تحالف العسكر مع العصبيات والانتماءات الطائفية والقبلية الضيقة، وأصحاب المصالح والتبعية الظاهرة والخفية لأنظمة الغرب الاستعمارية. ويستخدم مؤنس في هذه الروايات، لتحقيق غاياته الفكرية، تقنيات حداثية وأشكالاً متداخلة ومتقاطعة من الحكي، جاعلاً الراوي يتدخل في السرد ليتنشل القارئ من وهم السرد، منبهاً إلى أن ما يجري هو تخييل لا حقيقة متعينة لكنه من خلال لعبة كشف أقنعته السردية، أو ما يسمى في تصنيف الأشكال السردية الميتا-سرد أو الميتافيكشن، يعمل على التشديد على تعالق السردي والفكري، أو تنبيه القارئ إلى مسعاه لتأويل الحالة العربية، والوقوع على البنيات الشعورية واللاشعورية التي تقيم في أسس الدوافع السلوكية، الفردية والجماعية، للجماعة العربية في الزمان الحديث.

بالتوازي، أو ربما بالتقاطع مع المسعى السابق، انشغل مؤنس في رواياته بقضايا الحداثة والنهضة والتقدم، بوصفها هاجساً روائياً أولاً، وفكرياً في المرتبة الثانية. ولعل هذا الهاجس هو ما يلحم ثلاثيته الروائية برواياته الثانية التي كرسها لقراءة التحولات الهجينة التي ضربت بعصاها مدينة عمان

* ناقد من الأردن.

في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي، محولةً مدينة صغيرة هادئة إلى مدينة استهلاكية حديثة ذات علاقات اجتماعية واقتصادية مشوهة. ويستخدم مؤنس، لجلاء هذه التحولات، شخصية «أبله العائلة»، في «جمعة القفاري» على سبيل المثال، ليعرض من خلال عيون بريئة كيف يتغير البشر وتتغير علاقاتهم وتعصف بهم شهوة الثروة.

إن في إمكاننا أن نلاحظ، سواء في روايات مؤنس أو قصصه أو مقالاته، خيطاً ناظماً يتمثل في انشغاله بقضية تقدم العرب وخروجهم من قبضة التخلف والاستبداد السياسي المقيم بين ظهرانيهم ينغص عليهم عيشهم ويمنع دخولهم العصر الحديث. وقد حاول في رواياته البحث عن تأويل سردي لهذا المأزق الذي علق العرب في شبكة خيوطه المعقدة، فاستخدم نظريات كارل غوستاف يونغ النفسية ودوافع السلوكين الفردي والاجتماعي لدى إريك فروم، وقوساً واسعاً من النظريات الفكرية والسياسية التي استلهمها في تفسير أسباب هذا المأزق ودوافعه.

كان مؤنس مهموماً بحل معادلة التقدم والحداثة في الحياة العربية المعاصرة، راغباً بالتعرف إلى أسباب العطالة التاريخية، والمأزق الحضاري الذي يعبره العرب المعاصرون: لماذا تقدم الآخرون وتأخرنا نحن؟ لكنه لم يسع إلى النظر إلى ذلك من خلال البحث الفلسفي أو السوسيولوجي، بل من خلال الرواية، عبر تشييد عالم من البشر والأحداث. دفعه إلى ذلك معرفته بأن الشكل الروائي يوفر أدوات ملموسة للإجابة عن الأسئلة المجردة، فالرواية هي الشكل الذي يحوِّل المجرد إلى ملموس، فيما الفكر يحول الملموس إلى مجرد. وقد كان مؤنس ميالاً إلى رؤية الأشياء والأفكار وهي تتحول إلى وقائع وأحداث تسيل حياة وعواطف، وصوراً تضيء الأفكار وتقدم تأويلات متعددة لها، وشرحاً موارباً لدلالاتها ومعانيها.

هنا كان يقيم شغف مؤنس بالشكل الروائي، ورغبته في إنجاز نص مختلف، يجدل التراث الحضاري العربي بعلم النفس اليونغي، بالمنظور السردي لألف ليلة وليلة، بما تقدمه الثورات التكنولوجية المتسارعة في الغرب خلال العصور الحديثة. في عمله الروائي يسعى مؤنس إلى وضع التجربة العربية المعاصرة في مواجهة التقدم الغربي التكنولوجي والفكري، مبرزاً الفوات الحضاري لهذه المنطقة من العالم. وهو في استفادته من الشكل السردي لألف ليلة وليلة، الذي تتعاقب فيه الحكايات وتتوالد، يقيم في نصه طبقات من الحكايات التي تنتمي إلى عصور متوالية، جاعلاً هذه العصور تبدو طبقات لحفريات أثرية يفضي بعضها إلى بعض.

لكن اللافت في تجربة مؤنس الرزاز أنه كتب أعماله السردية انطلاقاً من الاحتكاك والتفاعل مع الروايات الكبرى في ميراث الحداثة العالمية والعربية. لم يبدأ من موروث الكتابة الروائية التقليدية الكلاسيكية، التي بدأ منها روائيون أردنيون مجايلون له، بل بدأ كتابته مسائلاً النص الروائي لمارسيل بروست وجيمس جويس وياروسلاف هاشيك (صاحب "الجندي الطيب شفيك")، وإميل حبيبي وصنع الله إبراهيم وتيسير سبول وغالب هلسا، في كتابة تقيم جسراً بين الحداثتين الغربية والعربية، وتعمل على صهر التراث بالحداثة؛ كما أن هذه الكتابة تقيم على حائط الأعراف الذي يفصل الحداثة عن ما بعد الحداثة.

كان مؤنس الرزاز صاحب مشروع روائي كبير، ما يجعل رواياته تطلع من بعضها بعضا، ولم يكن راغباً في كتابة نصوص روائية لا يجمع بينها إلا اسم الكاتب المثبت على أغلفة الروايات. من هنا قدرة نصه الروائي على عبور الزمن وجذب انتباه القراء حتى بعد غيابه؛ فهو علامة لا تزول في سلسلة التطويرات الشكلية التي ألمت بالرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، كما أنه إسم بارز بين كتاب الرواية العربية، وليس كاتباً محلياً يعرفه أبناء بلده فقط. وسوف يظل اسمه يتردد في المدونة الروائية العربية، لكن عمله الروائي بحاجة إلى تأويلات وقراءات ودراسات عدّة، لكي نعرف الإضافة التي مثلها في المدونة الروائية العربية.

احتفل الطــرف بسيماه

غسان تهتموني

ظلّ النهرُ بسفره الأخضرِ، ماثلاً كالطيف .. كانت جملةُ الآهات رطبةً كالدمع، طيباً بوجهكَ الذاهلِ من أسفي قريباً كنتُ من إبطكَ الأبوي، وتجويفةُ الكتف ظاهرةٌ بحضورها كعشّ ضاربٍ في الوجْدِ مرّرْت كفاً بينَ خصلات شعري، فعرفتُ من هنيهاتِ حزنكَ عذْبَ القصصِ وعرفتُ منك أن ذئب ليلى أسفعُ الوجْهِ كريهٌ، فيما الذئبُ بريءٌ من دم يوسفَ كان يبحثُ عن أخيه سكتَّ عني، وسكتُ عنكَ، رفعتُ قلبي قائلاً لكَ: زدني كان جدُّك أخْضرَ من حَقْلٍ، وأبيض من نهار. زدني... كان يلمُّ بردائه القُرمزيِّ، فلولَ المغيبَ ويسقطُ في الأنْجم النازفات، يلهمُ أكمامه الطيرانَ جناحاً جناحاً، وبَيْنَ كفّيْه تغمسُ النسرينُ أشجانها، يُسْعفُهُ القليلُ قليلاً ويمضي: رجماً بحُزْنه ينعمُ البَصَرَ في الفرس المقدود من الريش وخلجاتُ رمشه تستبطئُ الوَعْدَ، والظبْيُ يعبُرُ موتاً مُؤَجَّلاً زدني، صَعَدَتْ روحُهُ نحواً من عُمْري الثاني، أيْ بنيَّ وماتَ بابنِ مُنى أصْبَحْتُ أكنَّى وَيُتمي باتَ يَحْفرُ بين أضلعي، وَجَعاً أورثْنيه صداهُ ومنى في الحيِّ غريبةٌ، من يَعْبُدِ القسَّام جاءت: منى المجلّلة بالسواد، منى الغريبة الغائبةُ من إبرَة الأهْلِ وحتى السورِ الأخير من الدارِ، من السعيدة بي بأخي ... زدني، وأخي أخي يَكْبُرني بعامين، بعامين يَكْبُرني من مقعد درس تبوأتُ ثناءَ معلمي حَبَسَ الصَحْبُ غيظَ صدورهم، رصدوا لي عصيَّهم من وَحْشَةِ الطُرقِ زدني وأخي بعامين يكبرني مدَّ لي يَدَهُ وجرحٌ غائرٌ في الكف ... كَتَمَ سبعاً من الدمعات كعمري، ذادَ بساعده عني، وبَيْنَ نَزْفٍ ونزفٍ وَجَدْتها طالعةً للتوِّ من وطن الحُلْم النابضِ بالحَرْفِ وبالخَوْف.... كَبُرَتْ بَيْسانُ بنا، وَكَبِرْنا بها، والقلب – النَهرُ أتى خفراً كَدَمعاتنا... وامتدت رقاعُ الدَعْوَةِ للعُرْس، بَيْنَ غربيِّ القَلْبِ وشرقيِّه، وهنا وهناك كانَتْ رقعة الفرح بيضاءَ، بيضاءُ غيمٌ أبْيَضُ فَوْقَ حصانٍ أبْيَضَ زدني: وكانت الكورة، كان الغَوْرُ هناكَ بقُراهُ أخْضَر الصورة أبْعَدَ... أبْعَدْ، كانت حيفا حاضرة البَحْرِ والجبال وما صَعُبُ التقاطهُ من مُدُنٍ أُخرى، هناكَ فَضَضْتَ السُّرَّةَ، سرّة النقود العتيدة، ابْتَعْتُ ما لَزِمَ من متاعٍ، صندوقاً عَرَمْرَماً في سَنَةِ الهجرة، أمسى ذاكرةً أُخرى أبْعَدَ، أبْعَدَ، إسْبَسَلَتْ قَدمايَ والتَمَعَتْ قَطرات قلبي شاهدَةً وشاهده قَبْلَ الهجرة، في الطَرَفِ الأقصى من فرحي بَيْتُ صديقي الذي أصْبَحَ موئلاً لكلٍّ من اشتبكت بهِمْ عينايَ، من أحبة وأحبة شجَّ الحداءُ الفضاءَ، وترامت ضرباتُ الأرْجُلِ شرقاً وغرباً، من بيت صديقي خَرَجْتُ مستحماً، والريح تَقْطُرُ فرحاً أي بني كان الرقص مُجَلْجلاً، لم نَكْتَرث للعدو البعيد– البعيد، يُطبقُ قرميدهُ حولنا، كنا نَسْكُنُ ذواتنا البريئةَ، والعُشبُ حليفُ ضحكاتنا، يراوغ ما تبقى من ألَمْ.

أنا ابن منى المُمْتَنْ

للشجنِ المرفوعِ إلى أعلاهْ

أرفعُ ساقاً للرقْصِ بقلبي

والطَلْقَةُ في البارودة

تسبق نبع الماء إلى الماء

تشرشر كالدمع بدنياه

من فرح ذبلت شمعته

من قصب قصرت قامته

فتراخى من شبهي الشبه

واحتفل الطرف بسيماه

◄ شاعر من الأردن.

اغمض عينيك

◄ ميسون النوباني

اغمض عينيك

دع مرآة أخرى

تقرأُ وجهك

واصنع من صلب الوجع ملامح ذكرى

قد يعرفك الشفق الداكنْ

وإطار المرآةْ

قد يعرفك طريق الحانةِ

أو صوتُ الصلواتْ

قد يسقط وجهك في أول مركبْ

لكنْ ....

أغمض عينيك

بين الفينة والأخرى

كي تصبح غيرك

أو تصبح أنت بلا هفواتْ

* * * *

كي تعرف كيف تصلي قبَّرةٌ

في أحضان الليل

أغمض عينيك

وارحل في بحر الصمتِ

و عشواء الكلماتْ

* * * *

قبس أنتْ

فتعلَّم كيف تشيِّد بنيانك

تحتَ الأرضِ

وفوقَ الأرضْ

بين شقوق الصخرْ

فعروسك ما كانت تبكيك إذا

عزفت أوتارك خضرتها

فامتد ربيعك في الصحراء

لتورق عيناها

وورودك مهرْ

◄ شاعرة من الأردن.

قصـــائـد

محمد ثلجي

* من فرط رؤيا سواهُ

ويوماً سنذكرُ لحظةَ عشقٍ
مررَنا عليها
ونسمعُ ذاتَ النشيجِ
وخوفٍ ترتّلُ مثلَ الحكايا
غناءُ الصبايا هتافاتهنّ
وليسَ لنا غيرُ صبرِ الغريبِ
يكادُ ومن فرطِ رؤيا سواهُ
يروّبُ أسفارهُ وصباهُ
يكافحُ لكنْ لمنْ !!
وهلْ يا ترى سوفَ نكبرُ
مثلَ الزهور!!
نفتشُ عن نسمةٍ نشتهيها
وعن سارقٍ يبلغُ الجذرَ منا
لنبسمَ فوقَ جدارِ كفنْ
وأمّا أنا ...
سوفَ أحظى بومضِ الشفاهِ
تزاورُ عني فتوشكُ أنْ
تشرّعُ فوقَ الصباحِ الجليدِ
وتبلغُ منّي وريدي
فأبقى على العهدَ دونَ الرفاق
وإن ساورتهم شكوكٌ بأنّي أُجنْ
سنمضي سويا على جرحِ بعضٍ
هباءً توالتْ سنينُ الضياع
ومرّتْ سريعاً تجدّفُ
شيئاً فشيئاً ..
تذكرنا بالذي كان
وما لم يكنْ
هنالكَ بينَ الزحامِ فقدنا
جرارَ صبانا
وأيامَ كنا نرددُ ذاكَ النشيد
هنا مستقرٌ ..
هناكَ وطنْ
فكيفَ هربنا
وأينَ اتّجهنا

شاعر من الأردن.

وأيّ الطريقين كانَ احتمالاً

لعمرٍ سيأتي

وعمرٍ طوتهُ السنين العجاف

وأيّ السنابلِ كانتْ سياطاً

تسرُّ البدنْ

كأنّي سوايَ وألهو جنوباً

وأحفظُ عن ظهرِ قلبٍ شمالي

توالتْ ليالٍّ تهرقُ صنعةَ جدي التي قدْ

رعاها زمنْ

وأيارُ يخفقُ خلفَ التلالِ

يمشطُ شعرَ النخيل،

هسيسُ الجداولِ صمتي

ولو كنتُ فظاً

لما التاعَ قلبي كزنبقة

ولا شفَّ حرقةَ روحي..

شجنْ

* عشتار

عشتارُ مملكة

صباحاتُ النخيلِ

وليلها ناموسنا الأبديّ

وخْشتُنا التي احتكّتْ بمعصيةِ النبيذِ

ورغبةٌ عادتْ بنا أدراجَها

* * *

عشتارُ كانتْ في الزمانِ غريبة

نهبا لكلِّ القادمين من الجنونِ

لكلِّ من عاثوا عناقاً

واستباحوا عاجَها

* * *

من أينَ يغسلُها الشتاء

وقد تضاعفَ حجمُها

غرزتْ أظافرَها الطويلةِ في القبورِ

وشَيّعتْ أزواجَها

* * *

عشتارُ لو كانتْ كأيّ الغائبين

لما تطاولَ ظلُّها..

كي ينحني

ولما استفاقتْ من ترهّلِها القديمِ

كأنّما تنمو على الصحراءِ

في الماءِ المقدَّس

في الرجوم

كأنها أسطورةٌ عادتْ لتمثلَ في الحقيقة

تستعيدُ نتاجَها

* * *

ولئنْ كبرنا

لم نزلْ نجوى على بعضٍ

نطوّفُ في السحاب

وظلنا المرئيّ في الطرقاتِ يحبو

ليتَ ما شرعتْ لنا الدنيا

ولا خضنا معاً أمواجَها

*** المتاح من الحديث**

مدنٌ من الإسفَنجِ يلزَمُني

وصحراءٌ لأَمتصَّ المدى

* * *

أو ربما

قطراتُ درٍّ من جرارِ الشعرِ تعبقُ

بالمتاحِ من الحديثِ

بذكرياتٍ لم تزلْ

نجوى

وغبطةِ حالِمَين تقاسما

نصفَ الكلامِ

ومقعدٍ في اللاهدى

* * *

فَهُما إذا دَنَت المسافةُ

وانحَنى الظلُّ الظَّليلُ

تَمثَّلا

رَمزًا شَفيفًا في أتونِ الغيبِ

وانْحَسَرا

كَما ظَبيانِ من وزنٍ وقافيةٍ

أَزَلَّهُما اللقاءُ

وراحَ قولُ الشعرِ لا

يجدي وينفعُ

إن تبدَّت خِلسَةً

رؤيا هنالكَ أو

هنا الإيقاعُ زلَّ عن الصدى

* * *

ومشتْ بنا السيارةُ البيضاءُ ساعاتٍ

تفضُّ بكارةَ الإسفَلتِ تنهشُهُ

على عجَلٍ

سريعاً كان وقتُ العاشقَين يَمُرُّ

ضَوءُ الشارعِ المكتظ بالعثراتِ

يبعثُ للتساؤلِ

يا ترى...

أنسى انقضاءَ الوقتِ
زيف تمهُّلي
أأُعيدُ تشكيلَ القصيدة من جديدٍ
أُطلق الذئبَ المعذَّبَ
نحوَ قوسينِ استعَدَّا لاختباءِ الشمسِ
والحَملِ الصغيرِ
المستباحِ لجهلهِ

* * *

فأنا وأنتِ غوايتانِ
أطلَّتا
من سدرت اللامنتهى
من زرقَة البحرِ الذي
ما أزبدا

* * *

وكأننا للتوِّ عُدنا ضائعَينِ
من الممرَّاتِ / المجرَّاتِ
استَبقْنا البابَ
نشحذُ هِمَّةً
بالكادِ أثمرَ فوقَها المحصولُ
فاشتاقتْ سنابلِها
لِحبَّاتِ الندى

*** مرحلة**

آنستُ وهماً والدروبَ المهملةْ
وفتحتُ قلباً كانَ غيري أقفلهْ
حاولتُ أنْ أنسى ولكنْ
في التناسي المشكلةْ
حاولتُ كمْ حاولتُ أنْ أقتاتَ من
نخلٍ تقوَّسَ خصرُهُ
وأعيشُ من حباتِ آخرِ سنبلةْ
لكِ أن تكوني ما تشائي
لي أنا قلبٌ توسَّع
كي يضمَّ قُرنفلةْ

* * *

وخرجتُ أبحثُ عن صفاتي
بين غاباتٍ تلاطمَ ظلُّها
وتشابكتْ أطرافُها

والناسُ من خلفي سكارى

تائهين ..

ومن أمامي المقصلةْ

لا أستريحُ مهددٌ بالانقراض

مهجرٌ لا أرضَ أفرشُها

لا خبزَ يكفي المرحلةْ

حتى الرفاقُ توهموا

أني سأرجعُ مع نواةِ الفجرِ يوماً

غائباً وعيي

وأهربُ من كثيرِ الأسئلةْ

كلُّ الذينَ عرفتهم خانوا دمائي

من صرختُ بهم تعالوا

إن هذا المجدَ عارٌ

هذه السفنُ الكبيرةُ هشةٌ أضلاعها

ينثالُ منها الملحُ غيماً أسوداً

أقدامُها مربوطةٌ في سلسلةْ

كلُّ الذينَ عرفتهم سكنوا جراحي

واستمروا في النزيفِ

مع النزيفِ ..

يحرفونَ البسملةْ

*** لمَ هذا الخوفُ**

الحبُ الأولُ كالكأسِ الأولى

ملأى بالخمرِ...

ولا تُسكرْ

* * *

كحديثِ النسوةِ

ثرثرةٌ لا طائلَ منها

أشياءٌ تتكدَّسُ في الزرقةِ

ينسفُها الغيمُ / الأمطار

كما الظلُّ على وجهِ الماءِ

أقلُّ قليلاً

أبعدُ ..

أكثرْ

* * *

في العادةِ ما أمسكُ نفسي

بين قطارِ الشحنِ وبين قطارِ

يزدحمُ الركابُ به ...

يومياً

يختلطون جلوداً كالسمكِ المكبوبِ

على شبكِ الموتِ

فأسرحُ في لونِ العشبِ البنيِّ

ونافذةٌ فارغةٌ في الخلفِ

الآنَ سأهربُ للزحمةِ

آهٍ ... ما أبطأَ هذا العمرَ

وما أقصرْ

* * *

لمَ هذا الخوف

الفزعَ اللحظيُّ

أأغواكِ الخطو إلى حيثُ اللاعودة

والإسفلتُ الملتصقِ الآنَ بذكرى

شرَّعها الصيفُ الماضي

ما فائدةُ العيشِ لوحدكِ

كالسرِّ بلا معنى

ما الجدوى مع أخرقٍ مثلي

يعرفُ كلَّ مسالكِ عرضِ البحر

ولا يبحرْ

* * *

أيّتها المسكينةُ لا تمشي نحوي

لا يخطرُ ذهنكِ أنّي سأعبِّئُ أشعاري

وأطوفُ بها الدنيا

أبحثُ عن وطنٍ،

أنثى..

بئرٍ..

أيُّ نديمٍ أودعها فيهِ

* * *

لا شيءَ على وجهِ الأرضِ يغيِّرني

روحي تائهةٌ دوماً

جسدي الهادئُ عاصفةٌ

أحلامي رزماً ورقاقاً ما زلنَ

خيالي غصنٌ يتدلى

والأفكارُ كسيارةِ "أجرة»

تتحركُ مع كلِّ زبونٍ يأتي

أو لا يأتي

بوصلةٌ للحبِّ الأبديِّ تشيرُ

على الأغلبِ كوني واثقةً

لن أتغيرْ

على نصف حلمٍ تطيرُ

محمد ياسين

-1-

رأيتُكَ، والأرضُ أضيقُ من حفرةٍ للغيابِ
رأيتكَ تعدو وحيداً، وما فيك دربٌ إليها يُرامُ
رأيتُ الدّماءَ على شرفات المدى
هيكلاً من خسارةِ حلمٍ يقامُ
فما بعدُ يا صاحبي؟..
كنتَ منشرحاً بالرّهان على نصف حلمٍ
ونصفٍ ذرتهُ الليالي
وأنت تراهن سرّاً، وتأملُ حتّى..
توغّلَ فيك الدّجى وطواكَ القتامُ

-2-

فما بعدُ؟..
كانت بنفسجةُ الحبِّ تزهو بأرضك
كانت على ضفّةِ القلبِ نرجسةٌ
أسكرتكَ بإشعاعها.. واحتوتك بنظرتها
فاحتواكَ الذّهولُ
ورحت تغنّي لعشرين عاماً من المستحيلِ
تُغنّي لما ليس لكْ..
تُغنّي الهباء الذي قتلكْ
على ظمىءٍ ليس يرويه ماءٌ
على رغبةٍ فيك تسري
على نصف حلمٍ تطيرُ
ونرجسةُ العمرِ تذوي رويداً.. رويدا
يظللها القلبُ.. يبكي عليها الغمامُ

-3-

فما بعدُ هذا الحطامُ؟
وما لكَ غير المكوثِ على حافّةِ العمرِ بعد الهشيمِ
تُفتّشُ بين النّجومِ..
لعلّكَ تلمحُ وجهكَ خلفَ السّديمِ بأقصى المجرّةِ
ماذا تبقّى من العمرِ للانتظارِ
وقد أسدلَ الليلُ ستراً ثقيلا
وما في السّماءِ سوى خيطِ ضوءٍ بعيدٍ؟
تُرى.. هل يُطلُّ السّنا ذات ليلٍ عليكَ
ويُمسي بعتمِ القِفارِ دليلا؟
تُرى هل يُطلُّ السّنا..
أم سيرتدُّ قبل الوصولِ إليكَ؟
وترجعَ بعد انحسار الزمانِ عليلا
عل حافّةِ العمرِ طال المقامُ
فما بعدُ يا صاحبي؟؟

شاعر من الأردن.

أحافير داخلية

محمد صبيح

قلق

محكمٌ رتاجُ البابِ في وجههِ

ونوافذ الروح انسدت من تراكم البياض والسواد

والشرطة في زمن «الحكم الرشيدِ « في خدمة

رغبتي ..

فمن أي ثقبٍ يتم تهريبُ كل هذا

الكم من مخلفات إل ق ل ق!

كآبة

غالباً

وبينما يغوي الليل بياضَ النهارِ

وترقدُ الشمس مطواعةً تحت لحاف القمر

غالبا ما يمتصهُ صوتٌ بعيد يصعدُ

كالذئب تلالهُ

فيغرق في رخو الكآبة.

إغتراب

رأيتني نخلةً في الربع الخالي

وتحت غيمةٍ اقرأ آياتي..

فلأي مجنونٍ يصفق الآن هذا الحضور؟

غربة

حتى وجهي كان على ألفة المرآة غريباً

وناري في موقد روحي خامدةٌ !

جنون

بترابط لا يوصف للمنطق وفحيح لغاتٍ

تتسرب عبر الهجس وتختفي

وبعيدا عن دفء النوم وعن برقوق الموت

كان ثعلب الجنون يتسلل خلف سياج الرأسِ

بخفه.

تشكيل

بين الكتلة اللزجة

والفراغ اللدن

يرسم الوقت جثتي

بالفحم!

شاعر من الأردن.

ثاني اثنين

وحين تمرين ليلاً في زقاق الذاكرة

تبيض حمامة الشوق فوق جليد شهوتي

وترقد أخرى

على تلال همومي.

جناس

في كفها الحاني أودعتُ الحاني

الحب اكفاني فحملتُ اكفاني

تفكيك

في قمة الأجزاء

بين لام اللوعة بين ياء اليقظة هتفت حروفي

للموني... ل م ل م و ن ي!

عروض 1

(لبيتٌ تخفق الأرياح فيه)

أحب الي من فعلٍ فعولِ

عروض 2

ذرتانِ من أوكسجين الشفويةِ

ذرةٌ من هيدروجين الغناء

والمجاميعُ نشوانةً تتفاعلُ ..تتفاعلُ.. تت ف ا ع لُ

جنازة

الشقي يمشي ..

والهانئ نائم

زواج

ذكرٌ يلهث نحو نصف دينهِ

أنثى تخرج مزدانةً

من نصف دنياها!

هدوء

نومٌ عميقٌ

وغبطة في بياض الكتانِ

لولا..

جولة التحقيق مع الملائكة!

وحشة

بلا أصحابٍ

بلا حميراءَ

بلا خط حارٍ مع السماء

يا لمحمد كم هو الآن وحيد!

أمنية أخيرة

من يثقب لي مستودع الذكريات ويملؤه بكحول النسيان

أين هو النبي الذي يأخذ بيدي من النور إلى الظلمات!

ولدت لأخسر كل شيء..

◄ إسلام سمحان

ولدتُ خاسراً كلَ شيءٍ
مهارةَ الطبيب - وقت الولادة -
عطف المُمرضة
حليبَ أُمي
دفءَ السرير
محبةَ اخوتي
سؤالَ أبي
- شلةَ - الأصدقاء
اهتمامَ المُعلمة
مصروفيَ اليومي
ملابسَ العيد
رعايةَ العائلة
و ضحكتي في الصباح
أعيشُ لأخسرَ كلَ شيءٍ
وطني
ذاكرتي
التذكر
الذكرى
بصري/ بصيرتي
قوتي
صحتي
ضحكتي
قلبي
حبيبتي
و قصيدتي
أموتُ خاسراً كل شيءٍ
روحي
دنياي
آخرتي
كُتبي
بكاءَ الشقيقات
لؤمَ الشقيات
سجائري و قهوتي
ذاكرة الحاسوب
البريد الألكتروني
صوري
و ما تطِلُ عليه شرفتي .
خسرتُ كلَ شيءٍ لأربحَ نهار الثلاثاء
مشياً قليلاٍ و دندنة تحت أشجار الكستناء

◄ شاعر من الأردن.

قصص قصيرة

منيرة صالح

(1) لأمر ما

ردفاي الضختمان جداً، هما العائق الأوحد الذي سيفرّق من حولي الخطّاب إن لم أتزوج في غضون خمس سنين. لذلك فأنا أتصيد الفرص لأحظى بأحدهم في الوقت المناسب. سيما وأنني أرقب تعابير الحسرة تجثم فوق ملامح زميلات لي في العمل، فاتهن قطار العرس، رغم أنهن بلا أرداف ضخمة، أو ما شابه.

ذات ظهيرة باردة، وطئت عتبة المنزل، فطرقت سمعي جلبةُ ضيوف. غمزت لي أمي ورمت برأسها اتجاه غرفتي. وحسب المتفق عليه تسحَّبتُ بخفة هر أراد اصطياد فأر. تسحبت وردفاي الكبيرتان تهتزان خلفي بثقل بالغ.

في بضع دقائق كنت أوزع ابتسامات تعمدتُ أن تكون خجولةً في وجوه الخاطبات، وحاولت أن لا أتحرك كثيراً أمام عيونهن لأتمكن من إخفاء ما يمكن إخفاؤه.

مشغولة جداً بالتفكير بنفسي. لما فوجئت بأمي (تشحطني) من يدي إلى مجلس الرجال. لثوان عدة حدقت بقوة لأميز العريس، ثم أشحت بوجهي. ألصقت بصري بالأرض، وأنا أُجمّعُ انفعالاتي لتكتسي الوجنات احمراراً يحبذه الرجال.

صباحاً ومنذ الخيط الأول للضوء، استطاع راضي أن يسجلني باسمه رسمياً في محكمة شرعية. ولم يفته أن يلمِّحَ لي أن أعود بعد ذلك إلى الوظيفة، كي لا نخسر راتب يوم عمل.

التسجيل الرسمي للعلاقة، منح راضي حقوقاً انتظرتُها طويلاً بشغف. وإذ أجده يطيل الغزل، أتصنع بعض الغضب الشرقيّ. فيكفُّ يده سريعاً، ويتلبسه جمود، أشتمه في داخلي: غبيٌّ كبير.

لكنه لا يستمع إلى الصوت الذي يعوي في أعماقي.

إنه يحاول إرضائي بأن يربت مرتبكا على كتفي اليسرى. أكره بلاهته. يمضي هو، وأغيب أنا في أحلام غير بريئة بالمرة.

العلاقة (البراغماتية) الثنائية جعلتني أغمض عيني عن طوله المفرط ووجهه السقيم.

في إحدى زياراته لبيت أهلي. مكثت قليلاً أعد له قهوة. كان يتمدد فوق كنبة في الصالة، مثل دودة كبيرة بشعة، تظهر في برنامج كرتون. ثم لمحته؛ يدس أصبعه الصغيرة في صيوان أذنه، حاول قليلاً من ثم أخرج كرة صمغ كورها بين أصابعه ورماها من يده بإهمال. مسد شاربين كثين مثل شارع سيّىء التعبيد في عالم ثالث، سعى بشاهد يده اليمنى فوق الشارع/ الشارب، وسلك طريقاً ضيقاً نحو فتحة منخريه.

تقلصت معدتي وفي لحظة قررت أن أرميه بصينية القهوة، بأعنف قوة .

حركتي المنفعلة جداً جعلتني أرتطم بالباب، آلمتني ردفاي الكبيرتان جداً، فالتزمت الصمت والهدوء.

(2) بانتظار موت مفاجئ

لا تهتم، اشك من ألم عنيف في الجانب الأيسر من صدرك، عش غثياناً، اعجز عن التنفس. سأستقلُ وإياك جناح السرعة لعرض حالتك على طبيب ما في عيادة فوق مستوى الشارع بخمسة طوابق.

من المؤكد أن الطبيب سيبتسم في بلاهة ويشخص الحالة بقوله: : (شوية برد)

نعود إلى الأرض تتوكأ عليَّ ، نزولاً، ويزيد ألمك في الجانب

قاصة من الأردن.

الأيسر من الصدر، فلا يزيد قلقي. أعدك أني سأنقعك تحت شمس السماء ليجف البرد من خلاياك. تستمع ولا تبتسم. نعبر عتبة نحو البيت وفي ذاك الركن المعتم تتوقف عن اللهاث والأنين. وأنا أمضي نحو المطبخ أعد لك كأساً من مرمية البلاد لتشفي وجعك.

لا تهتم توجع، سأدعو سيارة الإسعاف. أحد الذين كانوا في السيارة يكشف عن بؤبؤ عينك ويجس نبضاً متجمداً في ساعدك وبسرعة يشد الآخرون غطاء حولك، وتمضي سيارة الإسعاف تنوح في حواري البلدة المزدحمة. تسير نحو طرق تؤدي إلى المشرحة.

من بين الجثث يخرج إلينا رجل بملابس خضراء يخفي نصف ملامحه (بكمامة) يمد يده لنا يده بورقة مختومة.

أقرأ: جلطة حادة.

عندها سأتكئ على جدار المشرحة وأذكر بوضوح كيف صعدت أمي قبل شهور درج المستشفى بخطوات نشطة، ولا زلت أنتظرها في تلك الردهة أمام غرفة العمليات.

وسأبكي أبي.

فقد ملّ من تكرار تذمر حوصلته المرارية الخضراء، فخرج من المستشفى متلحفاً كفناً أبيض.

سأذكر

وأذكر...

وأعرف أنهم أرسلوك عندهم إلى عتمة مجهولة.

(3) ليس للبيع

ذات وقت، اجتمع قوم يستذكرون أرضهم السليبة. فحضر من حضر وأقنعتُ أمي بالذهاب للعمل في دكان القهوة .سأحضر أنا. فهو لقاء للنخبة. ما نفع الأمهات هناك؟

وقف رجل على منبر الخطابة، وباسم جميع الضحايا، هنأ الجلاد. طأطأ القوم رؤوسهم.

ذهلتُ، تفحصّتُ الفعل بارتياب .

وذهبوا للغداء .

لحقتُ بهم

لأن الوطن يسكن في قلبي وعقلي وخلايا دمي.

هتفتُ: الوطن.

فارتفعتْ قبضات لوَّحتْ في الفضاء.. ثمّ ألقمتْ الأفواه باللحم والأرز.

قلتُ الوطن.

فارتفعتْ قبضات لوَّحت في الفضاء، ثم أخذت تصبُّ في الأفواه شراباً.

صحتُ: الوطن.

أخذت قبضات تربّت على الكروش الكبيرة، فتصاعد في الهواء صوتٌ تجشؤٍ كريه.

تحشرج صوتي: الوطن.

سرتْ همهمةٌ.. ثم لووا رؤوسهم وصعَّروا خدهم لي وشاهت الوجوه المالحة.

ناديتُ: الوطن.

ردَّ الصدى الحزين:

وطن... وطن.. وطن.

من إثر فجيعتي لذت بالشارع.. ركضاً.. ركضاً إلى دكان القهوة. أردت أن أقصَّ على أمي الخبر. لكن تجمعاً للناس منع عني رؤيتها. ظننت أن شيئاً أصابها .

ارتجفت إشفاقاً.

- الوطن ثم أمي؟ دمعت عيناي.أزحت بمنكبيَّ الجموع لأعرف.

كان القوم يشهدون طرد الجلاد المتغطرس من دكان القهوة...

بوجه محمّر وأوداج انتفختْ غضباً، بصقتْ وراءه وحلفتْ يميناً مغلَّظة أنها ستقطع رجليه إن عاود الكرَّة.

فانقشعتْ غيمة وغرَّد عصفور في السماء الزرقاء.

كلمة حب

رانية الجعبري

حاولتْ طويلاً البحث عن السبب الذي يجعل الدمعة رفيقة لحظة الفرح التي تباغتها كلما تأملت صورة لها وهي طفلة، وكانت تخفق في محاولة فهم هذه المشاعر المتناقضة.

والليلة شد الشوق شقيقها الذي يسكن كندا، فأخذ يقلب الصور التي حملها معه منذ سنوات هجرته الأولى، فتوقف عند صورة يحضنها فيها بينما يميل رأسها بدلال نحو صدر والدتها وأنظارها معلقة على يمين والدها الذي كان يلتقط الصورة آنذاك.

ابتسم وهو يستذكر استغرابهم من تعلق أنظار "حنين" بعيداً عن الكاميرا، ورغم أنها كانت في التاسعة من عمرها إلا أنها لم تستجب لتأكيد والدها المتكرر لها بالنظر اتجاه الكاميرا.

دفعه شوقه ورغبته في استرجاع الذكريات بصحبتها للاتجاه نحو "السكانر"، أحكم وضع الصورة، وبدأ ضوء الآلة يمر على الصورة بتأن، وشيئاً فشيئاً بدأت الصورة الإلكترونية تكتمل على شاشة الكمبيوتر، أخرج الصورة الورقية وأعادها برفق إلى ألبوم الصور، أجرى التعديلات المناسبة، وقام بإدراجها على صفحته في "الفيس بوك" دون أي تعليق.

في تلك الأثناء كانت حنين تتحادث مع صديقتها عبر الانترنت، وفي لحظة تحديث الصفحة توقفت عن الكتابة، وتسمرت أنظارها على الصورة، بدأت الفرحة اللذيذة تتملكها وفي غمرة الظلام الذي لف غرفتها كان ضوء شاشة الكمبيوتر ينير وجهها حينما فرت دمعة من عينيها.

استأذنت صديقتها، واتجهت إلى الصورة، تأملتها طويلاً ومن ثم كتبت لشقيقها تعليقاً على الصورة:

- اشتقت لك ولحضنك الدافئ.

أغلقت الكمبيوتر واستلقت على سريرها، وأخذت أصابعها تمر بهدوء على غطاء السرير الذي يغمرها، وبدأت تستدرج بهدوء الذكريات.

لقد كان ومازال والدها متسلطاً، يلزم الجميع أن يلتزموا بوجهة نظره، وكان الحضن الوحيد الذي تشكو له ضيقها بأوامر ونواهي الأب هو شقيقها - الذي دفعته الظروف الصعبة فيم بعد للهجرة إلى كندا مع أسرته الصغيرة - وهذه الصورة تحديداً تعبر عن أسرتها الحقيقية، هي ووالدتها وشقيقها الأكبر.

وفي اللحظة التي التقطت فيها الصورة كان الجميع يحاول إقناعها أن تنظر للمصور، وهي مصرة على الهروب بأنظارها.

قاصة من الأردن.

لكنها في تلك اللحظة هربت بأنظارها من الكاميرا لتقع على مشهد لابنة جيرانهم وهي قادمة من جامعتها، والتي سمعتها ذات مرة تتحدث لجاراتهم الشابة عن قصة حب تجمعها بشاب تدرس معه في الجامعة، وتروي تفاصيل اليوم الذي باح فيه لها عن حبه. فجمدت أصابعها التي كانت تمر بهدوء على الغطاء جيئة وذهاباً. مرت بسرعة على أحداث عمرها. تمكنت من المرور على سنوات عمرها الثلاثة والثلاثين. في تلك الأثناء مرت سيارة في الشارع المواجه لغرفتها، لينير ضوء السيارة المنعكس في ظلمة الليل ملامح وجهها الذي تملكته المفاجأة، ولم يغب الضوء إلا والمرارة تسيطر على ملامحها.

منذ تفتح وعيها وهي تنتظر كلمة "أحبك"، كي تشعر أنها تحيا الحياة التي طالما حلمت بها في طفولتها، ولقد قيلت لها هذه الكلمة مرة واحدة، لكنها لم تشعر أنها حلقت بها بعيداً حيث كانت تعدها أحلام الطفولة.

علقت أنظارها على النافذة وكأنها تقرأ الماضي:

- لم أشعر بعذوبتها.. لقد قيلت لي في علاقة عرفت فيها الألم، والعلاقة الثانية التي نمت بصمت واغتيلت بصمت لم تتخللها أي كلمة حب، وكأننا كنا نعلن في كل لحظة أننا بريئين من الحب

وحدقت النظر في القمر أكثر، وفكرت:

- هل هذا هو الحب الذي حلمت به منذ طفولتي، هل كانت خيالات الطفولة والمراهقة مجرد وهم؟

حين استذكرت قصص الحب التي مرت بها زميلاتها في الجامعة والعمل تنبهت لمقدار السعادة التي بخستها الدنيا عليها، لتتنبه أنها وبعد ما يزيد على العشرين عاماً من الانتظار لم تلتق بعد الإنسان الذي يمكن أن يغير حياتها بكلمة "أحبك".

وبهدوء ارتفعت كفها عن الغطاء وغمرت بها وجهها واستسلمت لموجة بكاء أغرقت كل ملامح الفرح التي أيقظتها تلك الصورة بادئ الأمر.



لوحة للفنان محمد أبو عزيز / الأردن

نَـــصّ:

خــــواء

▸ **إنتصار عباس**

البيت خاو، مقعد وحيد تبقى، هو كل الأثاث، النوم، الاستقبال، الحديقة والحياة، هو لذة الورود حين تلسع أشواكها عابري السبيل، هو النقش المتمرد خلف الأثواب، هو التراب بدايته ونهايته، هو الوهم اليقين، العبث الوجود، السؤال الجواب، تفاح حديثه تقطفه عيناها قبل أن يكون، وتعرف من أصابعه العيون التي صافحها وكم من العطر قد نفد! خلع ثوبه يوماً علّقه على أغصانها وما درى أن للأثواب قلوباً تُخلع معها، نملة مرّت بالدار أذهلتها الحكاية، تسللت بين الشقوق تقضم أطرافها، مدّ منقاره يبعد النملة عنها، راوغته طراوتها.

رأت النملة تتبختر على ظهره، امتد الجسد على الأرض يتربص الوحشة الصغيرة، زحف، مدَّ لسانه يشم الرائحة، انتفضت النملة مذعورة، وركضت تدخل في الشقوق، تقوقع الجسد، التف حول نفسه، لسعته الأرض بدفئها، سمع صوت ديكه يقترب، شب واقفاً كما كان، ترى الوحشة الصغيرة وهي تدور حول ديكها، فمها على وجهه، فمه على وجهها، يداعبها بمنقاره، يهتز جسدها الصغير بين يديه، نسمة رقيقه تمر، يرفع رأسه، يرى السؤال في عينيها، يخبرها أنها مجرد نملة، وأنه يشفق عليها ليس إلا، ينبش رأسه، كيف عرفت بوجود النملة وهو بالكاد يراها! تتطاير الأوراق، أعشاب صدره ملاذها، ينتفض، يمدُّ بمنقاره، يلتقط النملة ويأكلها .

* * *

في متاهات الجسد وظله

في الصباح يعشّب قلبه

يقطف كرز الشوق المطيب بالحياة ويجلس في المرآة

عند الظهيرة يفترش جسده المملح بالتعب وينام

في المساء ينمل الدم بالرغبات

وفي الليل

في الليل

يوسوس الجسد بالحياة

في متاهات الجسد وظله

يشتاق لصهيل امرأة ...

يشتاق لصهيل امرأة

يشتاق .. يشتاق .. يشتاق

لكن ....

حطّبته الأيام

* * *

تشابكت الأيدي مودعة، وبقيت الأصابع معلقة في الهواء

* * *

لم يعتد أن يشرب امرأة كاملة في لحظتين، لكنها اعتادت أن تشرب السنين برجل ...

* * *

إذ تمشي تقطف قلبه، وإذ تمضي تحجب عنه كل الرؤى

* * *

قلبه لها، أودعت قلبها لغيره .....

* * *

حملت حقائبها وراحت الطريق تبتلعها، وخطى ما لبث أن.... سحقتها الريح ....

* * *

▸ قاصة من الأردن.

قصائد من كردستان

الشاعرة خجل أحمد*

ترجمها عن الإنجليزية: د. سعيد سلمان الخواجة

(1)

اتجاهات

عندما كان يعيش بين الجبال،
حيثما كان يخلع حذاءه،
يشيرون إلى شوارع مدينته
ولكنه لم يفكر بأن هذا يعني
وطنه الذي سوف يتحرر.
والآن ولكونه يعيش في مدينته،
وحيثما يترك حذاءه،
يشيرون نحو الأرض التي تتجاوز وطنه
ولكنه لم يحلم قط بأن يوما سيأتي،
لا يعرف اتجاها لحذائه،
وأنه سوف يرتحل عبر بلاده
ويخزن أسطورة صدر جدته الخشبي
ويغلق أبواب منزله الصغير سعيدا
كما كانت جدته تغلق أبواب المنزل
وتحكي له الحكايا كي ينام...

(2)

مطر

يومض البرق
ويزمجر الرعد
يلغي الجفاف في مفكرة أغصان الشجر
يبكي على كل الأشجار
ويغسل كل الحجارة
يمنحنا الحياة
حاولت أن أحتمي بكل العباءات..
ولكنها لم تكن من مقاسي

* مترجم من الأردن.

(3)

الرسالة

على قطعة ورق صغيرة

أرسل القمر بضع كلمات بسيطة

إلى منزل الشمس:

"بعد كل هذي السنين

وأنا ما زلت بانتظارك،

أشعر أنك تخجلين من السؤال:

لم لا تتزوجني؟

ردت الشمس من خلال النجوم:

"بعد كل هذي السنين

من الاختباء عنك

لا أريد أن أقول لك: بأنني لا أجرؤ

شاعرة من كردستان، تكتب قصائدها باللغة الكردية، ولدت في كركوك، كردستان العراق سنة 1967، وبدأت نشر قصائدها المتميزة عندما كانت في الحادية والعشرين. وقد نشرت أربعة دواوين شعرية: بشري برمودا، 1999، وتكاني وتين، 1999، كاويك لي جل اف دا، 2001، و لوينم سكاند، 2004. اكتسبت خجل سمعة مرموقة بسبب شجاعتها، وأعمالها المتميزة في كافة المناطق التي تتحدث الكردية. ترجمت قصائدها إلى التركية، النرويجية، والانجليزية.

- المصدر موقع:

www.poetrytranslationcenter.com

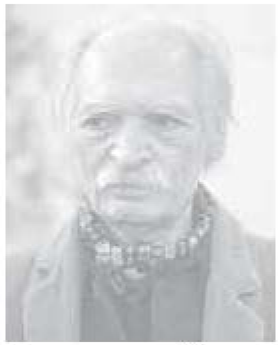


لوحة للفنان محمد أبو عزيز / الأردن

المــــــرآة

قصة: محمود دولت آبادي

ترجمها عن الفارسية: علي زائري وند



محمود دولت آبادي

الرجل الذي كان يسير في الزقاق، لم يبال بأن يتذكر أنه قد مرّ عليه ثلاثة عشر عاما وهو لم ينظر إلى وجهه في المرآة. وكذلك لم يكن يجد سببا بأن يتذكر مضيّ زمن يقارب هذه الفترة لم يضحك خلاله. ولولا إعلان الإذاعة لتجديد بطاقات الهوية، لما تذكّر بأن هويته قد ضاعت.

عندما أُعلن أنّ على جميع المواطنين إرسال هوياتهم إلى مكان إصدارها بريديا لكي يتمكنوا من تسلُّم الهويات الجديدة بعد أربعة أسابيع، ذهب يبحث عن هويته، فأدرك على الفور أنه أضاعها. وأما لماذا يُتصور أن هويته ضاعت منذ ثلاثة عشر عاما، فالسبب أن الرجل حاول أن يتذكر آخر مرة استخدم بطاقته فيها، مرّت به لحظات من الحيرة، والتساؤل. كان ذلك قبل ثلاثة عشر عاما – أو ربما- ثلاث وثلاثين عاما: لأنه في زمن بعيد وفي يوم تاريخي، وضع هويته في الجيب الداخلي لمعطفه المطري ليذهب لمرة واحدة في حياته إلى صناديق الاقتراع وأن يقدّم هويته كي يُختم عليها. بعد ذلك اليوم لم يعد يستخدم الهوية، فلم تكن الحاجة تدعوه أن يعرف أين وضعها أو أين أضاعها. والآن طرأ حادث تاريخي آخر والرجل بحاجة إلى بطاقة هويته، إلا أنها مفقودة الآن!

في البداية ظن أن الهوية قد بقيت في المعطف المطري ولكنه لم يجد لها أثرا فيه. ثم أخذ يقلب في صفحات الاحتمالات. أيكون قد وضعها في أحد الأدراج؟ لا، لم تكن هناك أيضا. أيكون فقدها في مكان ما بالخارج؟ ربما وجدها شخص وقام بإرسالها إلى قسم المفقودات في إدارة الأحوال الشخصية. ألحت عليه الفكرة، فقرر الخروج على الفور، تجاوز الزقاق وركب إحدى حافلات النقل العام متجها نحو إدارة الأحوال. لكنه لم يتلقَّ ردا صريحا شافيا، فعاد. عندما عاد إلى البيت تذكّر كأنه سمع في الإدارة بأن المطلوب منه إحضار شهادة خطية من بعض أهل الحي تثبت أنه من سكان الحي وهويته قد فُقدت، حتى يحصل على هوية أخرى بدلا من المفقودة: نعم. كان كذلك قيل له هكذا. لكن... كيف يجب أن يكتب عبارات نص الشهادة؟ فقعد على الكرسي واضعا بين يديه على الطاولة قلما وورقا. حسنا. يجب أن يكتب نحن الموقعين أدناه نشهد بأن بطاقة هوية السيد... قد فُقدت.

مترجم من إيران.

بيّض ما كتبه بقلم فرنسي وغادر البيت ذاهبا إلى البقال الذي كان يشتري منه مرة في الأسبوع. ولكن صاحب الدكان لم يكن يوّد أن يوقع نفسه في ورطة، قال له إنه لا يعرفه. ولايعني أنه لا يعرفه فعلا، وإنما لا يعلم اسمه؛ لأن البقال لم يكن مهتما بأن يتعرف أسماء الزبائن. "وخاصة أنك قد تركت مكان الاسم فارغا".

- نعم، صحيح.

كان عليه أن يذهب إلى مغسلة الملابس، أولا؛ لأنه كان يأخذ بدلته وقميصه كل سنة في ليلة العيد إلى المغسلة ثم يستلم وصلا. ولكن صاحب المغسلة لم يتذكره، مع أنه كان يتمتع بذاكرة قوية - إذ يعرف زبائنه بملامحهم وأشكالهم وإن لم يعرف أسماءهم-، فقال إنه آسف؛ لأنه نادرا ما كان يلتقي بالرجل. هل يمكن أن تتفضل بذكر اسمك؟

- عفوا، في الحقيقة أنا...

- على الأقل الوصل. إن زوّدتني بأحد وصلات الاستلام التي تتوفر عندك، ستُحلّ المشكلة.

- نعم. الوصل.

- سيكتبون على الوصلِ الاسمَ وتاريخ تسليم الملابس وكذلك عددها ذاكرين لون الملابس.

ولكن الزبون لماذا يجب أن يحتفظ بالوصل بعدما استلم الملابس؟ لا. هذا لا يُعقل. إلى أين وعند مَن يمكنه الرجوع؟ المخبز. المخبز كان في نفس الجهة وهو كان يشتري أسبوعيا من الخبز ما يكفيه لأيامه السبعة. ولكنه كان أي وقت من اليوم حيث غلام المخبز قد تمدد عند الحائط قائلا: لا نخبز سيدي؟! فانصرف الرجل تلقائيا متجها نحو بيته سائرا بمحاذاة الحائط حاملا ورقة مزّقها من دفتر ذي أربعين ورقة.

عندما وقف وراء زجاج شباك الغرفة، حدّق طويلا إلى الطحلب المستقر على سطح ماء الحوض غير أنه لم يتذكر شيئا. كان الوقت قبيل الغروب أو بداية الليل خطر بباله أن يذهب إلى الدائرة المركزية للأحوال المدنية حاملا المال ويدفع رشوة لموظف الأرشيف طالبا منه أن يبذل وقتا إضافيا للبحث عن أثر الهوية المفقودة. هذا ممكن؛ أليس من الممكن؟ لماذا...

"لماذا...لماذا لايمكن؟"

اتفق مع رجل عجوز كان يدخن سيجارة رخيصة ويتدلى من طرف شفتيه فلتر سجائر طويل، اتفقا أن ينزلا إلى طابق التسوية للإدارة ويبحثا في الأرشيف، فذهبا.

مضت ساعة على استراحة شرب الشاي حين ذهب الرجلان إلى طابق التسوية وبدءا يبحثان. الرجل الذي قد ضاعت بطاقة هويته، حاول أن يقوم بتصرف ذكي فاشترى في الطريق علبة سجائر وكبريت وجلبهما معه.

لم تكن ثمّة مشكلة بأن يبقيا ساعة إضافية بعد الدوام في الأرشيف. فعزْمُ الرجل الذي لبس أكمام العمل التي كانت تصل إلى المرفق، و الدقة البالغة في قراءة خطوط الملفات من وراء نظارته المكبرة، كل ذلك جعله يطمئن إلى أنه لن يغادر الأرشيف صفر اليدين. ولاسيما أنه بدأ يساعد الرجل فأخذ يتعلم الأمر. بعدما انتهى العجوز من حرف الألف، رفع عنقه وطلب سيجارة أخرى، ثمّ انصرف إلى رفّ حرف الباء في الجهة المقابلة سائلا: تفضلت ما هو اسمك العائلي؟ ردّ عليه الرجل: أنا لم أقل شيئا. قال الموظف: بلى. أظن أنك قد ذكرت

أسمك ولقبك حين كنا في البوفيه، فقال الرجل: "لا...لا... أنا لم أذكر شيئا." سأل العجوز: "كيف يمكن أنك لم تذكره؟"

قال الرجل: "لا...لا."

خلع الموظف نظارته قائلا: "لا بأس؟ لم يفتنا وقت كثير؛ لأنه مازال لدينا كثير من الحروف. تفضل الآن". قال الرجل: إنه لأمر غريب. أليس بغريب؟ لقد أهدرت وقتك عبثا. أرجو المعذرة. نسيت أن أقول لك أصل الموضوع. أنا...أنا كلّما أتفكّر لا أتذكر اسمي؛ مضت فترة طويلة لم أسمعه. ظننت أنني قد أتمكن من إيجاده في سجل ما!

لبس الموظف نظارته قائلا: "طبعا...طبعا، ثمّة حلّ، ولكن لمَ هذا الإلحاح على..."، قاطعه الرجل قبل أن يكمل جملته قائلا: "لاشيء...لاشيء...لاجدوى في ذلك...يمكننا ترك الأمر. فما أهمية ذلك؟" فقال الموظف: كما تشاء. ولكني أفهم مشكلة النسيان. لقد عانيته في بعض الأحيان. مع ذلك، ثمة طرق لتحصل على هوية ما إن كنت مُصراً على ذلك. فسأل الرجل على الفور: أية طرق؟ فقال الموظف: "ولكن ذلك سيُكلّفك مبلغا من المال. هنالك طريقة إن كنت لا تمانع؛ فأنا أعرف شخصاً يستطيع مساعدتك في هذا المجال. بإمكاني أخذك إليه. المهم هو رأيك، ولكن يجب أن تقرر بسرعة حتى نصل هناك قبل حلول الليل".

كانت الدائرة على وشك إنهاء الدوام عندما انحرفا من الرصيف إلى زقاق كان يؤدي إلى الشارع الرئيسي، فاستقلا الحافلة متجهين نحو مكان كان يعرف الموظف دهاليزعنوانه. كان هنالك دكّان طويل متعرج كغلاف خنجر قديم. وكان رجل عجوز قاعداً عند مدخل الدكان وهو يلبس رداء. حيّاه الموظف فردّ على تحيته، بطريقة توحي بمعرفة سابقة، ودعاهما للدخول إلى نهاية الدكان. دخل الموظفُ الدكانَ واجتاز الآلاف من الأغراض البالية والقديمة مصطحبا الرجل معه نحو ممرّ يتدلى في مقدمته ستارة متسخة. أزاح الستار بيده وفتح صندوقا قديما أرى الرجل مجموعة من بطاقات الهوية المتوفرة فيه قائلا: "الأمر عائد لاختيارك أيّ نوع من الهويات. في هذه الأيام يحدث كثيراً أن يفقد الناس اسماءهم أو هوياتهم، أو كليهما. والآن مَن تحب أن تكون؟ ملكا أو لصّا؟ يتوفر لدينا من جميع الأنواع، علما بأن أسعارها تختلف، غير أننا سنراعيك. ثمة بعض الناس يغمض عينيه ويختار واحدا منها تاركا الأمر للحظ. كما يختار بطاقة يانصيب. الأمر يعود إليك. أين تودّ أن يكون مسقط رأسك؟ ماذا تحب أن تكون مهنتك؟ أي نوع من الوجوه والملامح تفضل؟ يتوفر لدينا من كلّ الأنواع. هل تختار أنت واحدا أم أنا أختار لك؟ هكذا يمكن أن تُحظى بسجل أمير أو تاجر للحديد، أو صاحب معرض السيارات أوتاجر عقارات؛ لاتقلق. إنه أمر طبيعي. على سبيل المثال، وإليك هذه المجموعة من السجلات المؤشرة بعلامة × إنها خدمات خاصة للزبائن المهمين...لكن لا أعتقد أنها تلائم عمرك. وإليك هذه المجموعة، إنها تتعلق بالشؤون الإعلامية كصاحب ترخيص جريدة أسبوعية مثلا أو مسؤول لبث برنامج تلفزيوني. يتوفر لدينا جميع الأنواع. والأسماء؟ ماذا تحب أن يكون اسمك؟ حسن، حسين، بوذرجمهر أم أنك تفضل أحد الأسماء الموجودة في ملحمة الشاهنامه؟ الأمر يتعلق بمدى إعجابك بالاسم. أي نوع من الأسماء تفضل؟"

الرجل الذي أضاع هويته بقي صامتا ومتأملا للحظات، ثمّ قال: "أزعجتك كثيرا، مع ذلك، إن كنت لا أثقل عليك، إبحث لي عن هوية قد مات صاحبها. هل هذا ممكن؟" قال الموظف: "لا شيء مستحيل. هذا ثمنه أقل."

"شكرا، شكرا."

عندما خرجا، كان صاحب الدكان يسعل وبنفس الوقت يبحث عن مزلاج يغلق به باب الدكان. وخلال سعاله قال لاثنين من زبائنه الواقفين بين يديه: "تعالا غدا؛ لأن الكهرباء في نهاية الدكان قد قطعت". كان الرجل يسير في الزقاق، وتذكر بأنه لم يضحك منذ حوالي ثلاثة عشر عاما والآن...عندما بدأ يضحك، راوده شعور مفاجيء، وجد أن أسنانه تتورم وتتساقط واحدا تلو الآخر أمام قدميه وعلى مقدمة حذائه، وكذلك شعر بأن قطعة من عظام خدّه، ورموشه وأضافره أخذت تتساقط تدريجيا. فكر أنه قد آن الأوان ليعود إلى البيت، وإذا تمكن من الوصول إلى البيت والدخول في غرفته، سيقترب من المدفأة و سوف يلقي نظرة - للمرة الأخيرة - على وجهه في المرآة.

المؤلف في سطور:

وُلد "محمود دولت آبادي" عام 1940 في قرية "دولت آباد" (شمال شرقي إيران) في عائلة متواضعة كادحة وقضى أيام صبابته هناك. ثم هاجر إلى طهران عندما بلغ العشرين وبدأ يكتب القصص ويمثل في المسرحيات.

نشر أولى قصصه تحت عنوان "نهاية الليل" عام 1962 في مجلة "أناهيتا" بطهران. ثم استمر في الكتابة بصورة جادة حيث نُشرت قصصه في مجلات أدبية كثيرة؛ الأمر الذي أدى إلى ذياع صوته.

ألف "محمود دولت آبادي" أطول رواية باللغة الفارسية تحت عنوان "كليدر" في 10 أجزاء، كما تُرجمت معظم آثاره إلى اللغات الأخرى كالإنجليزية، والفرنسية، والعربية، والألمانية وغيرها من اللغات.

من مؤلفاته:

نهاية الليل (قصة)

هجرة سليمان والرجل (مجموعة من القصص)

كليدر (رواية)

مكان سلوج الخالي (رواية)

سلوك (رواية)

المأزق (مسرحية)

ققنوس (مسرحية)

المترجم في سطور:

وُلد «علي زائري وند» عام 1983 في مدينة جرجان (شمالي إيران) وانتقل إلى العاصمة الإيرانية طهران مع أهله وهو صغير. دخل جامعة العلامة الطباطبائي في طهران عام 2000 وبدأ يتعلم اللغة العربية وفي عام 2006 نال شهادة الماجستير في الأدب العربي بدرجة امتياز. ثم التحق ببرنامج الدكتوراه في الجامعة الأردنية في تخصص الأدب العربي ويشتغل حاليا على كتابة أطروحته الجامعية تحت عنوان «صورة الغرب في الروايات العربية والإيرانية».

له مقالات ودراسات أدبية منشورة في المجلات المتخصصة كما ترجم عددا من الكتب.

الشِّعْرُ بالشِّعْر

حوار لم ينشر مع الشاعر الراحل د. إبراهيم الخطيب

◄ حاوره: إيهاب الشلبي



د. إبراهيم الخطيب

كان هذا الحوار في ربيع عام 2001م، أي قبل نحو عشرة أعوام من رحيل الصديق الشاعر د. ابراهيم الخطيب رحمه الله، وكانت ربطتني به منذ تعرّفتُ إليه في تسعينيات القرن الماضي صداقة حميمة، نبضت بالود والإعجاب وعبقت بخفة الروح والدعابة اللطيفة، وكنا إبان إقامتي في إربد نلتقي بصورة يومية، وغالباً ما يضمنا مع بعض الأصدقاء مقهى، توميتو، الذي يشرف على ميدان القبة في وسط مدينة إربد تقريباً.. لقاءات وسهرات دافئة تغلب عليها الحوارات الأدبية والنقاشات الثقافية، وذات لقاء اقترحتُ على المرحوم وعلى بعض الأصدقاء من شعراء إربد فكرة الحوارات الشعرية، فطربَ لها أبو طارق، وكان - رحمه الله- يحبُّ هذا النوع من محكّات القصيدة أو ما يسمّيه استفزاز الشعر لدى الشاعر، وجرى بيننا هذا الحوار:

◄ شاعر من الأردن.

الشلبي: هو جَمْرُكَ الأبقى بقلبك

حين تلجُّ شفاههم يغدو حكاية

لنقرأ على أسمائنا عشقاً

فكلُّ جوارح الزمن الخراب

مخفقةٌ أنّى نحنُّ

ولن تنزِلَ بعدُ آية

هذا حوار الحبر

في نهر القول في يستحمُّ

فيا صديق

دعني أقُدُّ قميص «إبراهيم» عن نار البداية

من أشعل الشعر.. متى..

في موقد الكلمات عندك

كي ترى في نارها ما لا يُرى؟؟

وتحسُّ في لهب القصيدة بردها وسلامها

وتصير في يدك العليّةِ رايةً

ولعين عينكَ غاية؟؟

الخطيب: وبعد!

ذات طيفٍ قديم على حافة المهد

كنت ارتعشتُ لِلاشيءْ.

حيث كانت سماءُ الطفولةِ سبّورةً لا تُضاءُ

مع الأبجدية

وقد كانت الفيزياءُ حاجةَ مائي

وما كان زندي طوقاً

ولا شايَ للّيل

ولم ارتشف قهوة الشفتين

أو أُوَلّ فؤادي إلى قبلة الوجد

ولم تنفرطْ بعدُ مسبحةُ الدمع

إذ كان نصفيَ للحَلْوَياتِ

ونصفي مرايا لأمي

ولا نايَ في الذكريات

بعدها كان ما كان وامتدَّ ما امتَد

بَرْعَمَ في نيَّتي خاطرٌ

وفي رئتي زفرتان

وصارت زنوديَ مُتَّكأً

وخدي شاطئَ كَفّيّ

وفي الكتْفِ متسع لهمومٍ

فلسطينية الليل والسُّهد

لم يعد حاضري طفل ماضيَّ

ولا نطفة الغدّ

ذاك عهدٌ مضى دون عهدْ

ولو أنني كنت أولد فيه

إذا رفَّ خصرٌ

وجرَّت عيوني إلى ريشة المستحيلِ

إختلاجة قدٍّ ونزوة نهدْ

هكذا صرتُ ولم أنتهِ بعدْ

ولمَّا أزلْ اقطع الليل بالليل

والسطر بالحبر

والشعر بالجَزْرِ والمَد

هل وصلتُ.. لا بُدَّ

ولكنَّهُ.. ليس بعدْ

الشلبي: لو صدق الشعراء تماماً ماتوا

لو وجدوا أنفسهم في الجنّة لافتتحوا ناراً

من وهج قوافيهم واحترقوا .. حرفاً حرفاً
أو لا ستبقوا نحو عوالم لم تنشأ بعدُ .. وفاتوا
مشرعةٌ أبوابك للشمس
وخيالاتك أفراسٌ تركض كالريح
على وجه البحر
لا أنتَ كما أنت تماماً
والطقسُ غريبٌ عن ذاك الطقس
لكنّ حواس الشاعر تبدأُ بالحدس
في غدِكَ سؤالٌ يلقيه الحاضرُ:
ماذا تحمل من أمسٍ ؟
الخطيب: ذلك أمسي ما يتثاقلُ فوقي
وغيوم الغيب أمامي
وأجملها في المواعيد أكذبها
لهذا اتّخذتُ الرعودَ شهوداً على الريح
من قبل أن يخدش البرق أفْقي
وكل السماوات حبْلى
وريحي على رِ سْلها
ليس ثَمَّ شتاءٌ كما قد أشاء
وحريتي تنتهي في سلاسل رقّي

ليس تحتي سواي
ليس قبليَ إلا كتابي
وراحلتي تستفزُّ ال
(أيها الشاعر: اليومَ حبرٌ وغداً حبرُ)
أشاء الكثير ولكنّ عُمري قصير
ويكفي لجاماً لصمتي
فيا سادتي الكُثرُ.. دعوني أصلى أذن خلفكم
وليكن أيكم لخضوعي إماما
سلاماً عليكم
وسوف أطأطئ عنقي،
غَرّبوا كلكم
غَرّبوا
فوق شرقي.
الشلبي: الأبيض في شَعرك جهرٌ
لكــن في شِعرك.. همس ؟!
للمرأة في قلب الشاعر حصَّة
لكنّ الشاعر في قلب المرأة غصَّة
قلبان هما في دربٍ يشتاكان بوردة
أي الورد ترى قد وخز الآخر أكثر ؟

الخطيب: ما ابيَضَّ شعري ولكن شابهُ برقُ

لمَّا تطاول في الهدب والعُنُقُ

وغام قلبي وراودَتْ المدّى لهفاً

لغيمةٍ لم يبلل ريقها الأفق

وقال بعضهم شاب الفؤاد هوىً

وجرّه في مَهاوي صدره خفَقُ

ماذا أتوب لَهُ أو عنه كلُّ غوِيِّ

يدقّ بابي وقلبي دأْبه الطَرق

لا غرب للشمس في أفقي ولو غَرُبت

كل الجهات بقلب العاشق الشرق

حرية القلب في أغلال نبضته

فيا سجين الهوى والشعرِ لا عِتْقُ

لمن يكون غنائي دون غانيةٍ ناري وجنتها سيّانَ لا فرق

الشلبي: ما الشاعرُ إن لم يقرأ في العتمةِ ضوء الفجر؟

ما الشاعر إن لم تحملهُ الغيمات

وإن لم يخرج من قبّعةٍ يلبسها موج عصافير

الشاعر هذا السكون بكلّ فصول العام

الباحثُ عن مفردةٍ سابحةٍ

في نهر دموعه

في الصبح المستيقظ بين ضلوعهْ

الشاعرُ يفتحُ عينيه.. فيطلُّ على جوعهْ

هل تنظر للشاعر من نافذةٍ أخرى ؟

الخطيب: نعم

نحن في ردهات الكلام نطوف بكل الحروف

وأسأل نفسي

كيف إذن تُنْصَبُ المفرداتُ ،

وخطوتنا على قلّة الزاد

لمّا تعدْ بالغةْ .

ولا بدَّ من مصر

مهما يطول السفر

لا بد من رشفةٍ

ولا بد من لقمةٍ

وإلا فكيف تكون الحكايةُ

حين نسغ الكلام يجفّ

بلا نبرة سائغةْ

وكيف تعد الضلوع

إذا أقبل الجوع ليلاً

وتجفو النجوم دوائرها

وتحلم بالصبح ولن تبلغَهُ

هات بِـيَّداً

أقاسمُك فيها

النجوم،

هاتِ بحراً

أعبِّدُه سفناً،

سلسل لعينيَّ طيفاً

بلحمٍ ودم،

سينبت في شفتيّ ألف فمٍ ،

عليه يسيل لعاب اللغة

الشلبي: وبالرغم أنّ المنافي كثيرة

لنا خيمة واحدة

على بُعد مرمى قصيدة

نلوذ بطفل يصوّب قلباً هناك

نعوذ من الشرّ بالشعر

كيف نصلي

على دمنا المستباحِ الصلاةَ الأخيرة؟؟

الخطيب: انّها لم تعد خيمة واحدة .

كل ريحٍ لها قولها

ومنفاك ينفيك في كل يوم .

ولكننا نحن لا نرصد الأمس

لهذا نحيل الحكاية للذكريات

يجيءُ الصدى بعدها :

(كل ما فات مات)

ويلنَا !!

نخاتل حاضرنا

علّةٌ يتهادى علينا الهوينى

ونمضي إلى فرح مرتجل

ونحمل نفس المزامير

ونفس التراتيل

لنفس السماء،

فقيه يُفَسّرُ

قاضٍ يبرّر،

والذي فاته الفجر

إمَّا صحا

سيصلّي الضحى

نعم! ينقص الأجْر

لكن

تجوز الصلاة

وما فات مات

نحيل الحكاية للذكريات

الشلبي: أستفزُّ القصيدة فيك

رسائل تمضي إلى آخرين

فتروى عليك وعنك

فماذا تقول لهم ؟

صديق يخون الوداد

قصيد من الشعر ضحل المداد

ونثر يريد اقتحام القصيدة

رغم التضاد

الخطيب: دعهُ في غيّه سادراً

تظل لنا سدة القول

نحن الذين نعمدّ في كل شعر جديد سطوراً

ونحرق أعصابنا في المخاض

لنا الحاضر الغد .. والمركب الصعب والسهل

وتنمو يدانا

وينمو مع النسج نسّاجُه،

وحين تعِزُّ الخيوط لنا في الأصابع

غزلٌ ونولُ

فدعهم إذن ينثرون

لنا ديننا

ولهم دينهم وما يعبدون

نعم سوف يزهون وقد يضحكون

على اللغة المرسلة

ونحن اقتحمنا قواميسها المقفلة

هتكنا ستار المدى.

لهم قشُّهم

ولنا عرشهم.

فمن بعد شمس وظلٍ

على مهرجان الصدى،

يكون الذي حصدوه.. السّدى

متابعات

- قراءة في كتاب : قصيدة النثر في نهر الشعر العربي
- "خفقة الذرى" لغازي الذيبة، شعرية سؤال الهوية والكينونة
- قراءة في ديوان "حارس المعنى" لأحمد الخطيب
- كفرعانة... الشّتات... الهُويّة في أدب محمد القيسي
- قصيدة "رجل طيب يكلم نفسه" لِـ جريس شكري
- هزاع البراري وروايته تراب الغريب
- قراءة في رواية "خيط الرشق" لمهى عبد القادر مبيضين
- قراءة في رواية "نساء العتبات" لهدية حسين
- الحُدود بينَ النص والعالَم: الواقعي والروائي في رواية "يحيى" لِـ سميحة خريس
- في رواية "عندما تشيخ الذئاب" لِـ جمال ناجي

قراءة في كتاب: قصيدة النثر في نهر الشعر العربي

د. هادي نهر*



كان "ابن سينا" يرى أن المحاكاة في الشعر إنما تكون في ثلاثة: الكلام، واللحن، والوزن، وقد يكتفى باللحن مقروناً أو غير مقرون بإيقاع، وكان "ابن رشد" أقرب إلى الوضوح من ابن سينا حين قرر "أن المحاكاة في الشعر إنما تكون من قبل الوزن واللحن والكلام".

ومع إيماننا بأن الأبنية الإيقاعية من أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري وتعالقاته الدلالية، وإنها أجروية (التعبير الشعري) على حد قول بعض النقاد الغربيين، على أساس أن الخطاب الشعري عندما يطلق على مستوى التعبير يمكن التعرف فيه على مجموعة من التوازيات والابدال من المتنافرات والمتآلفات، وعلى مجموعة من التحولات الدالة للحزم الصوتية في نهاية الأمر. أقول مع إيماننا بهذا نرى أن مفهوم الشعر ليس مسألة وزن بقدر ما هو مسألة فن قائم بذاته يتجاوز التعبير المجرد إلى التكوين على مستوى الرمز والانفعالية لواقع يعيشه الشاعر، ويتطابق ومشروعه الثقافي والفني النابع من المشروع الثقافي والحضاري للمجتمع ولذا حاولت القصيدة العربية منذ عصور مبكرة أن تتفادى الرتابة في معمارها الفني القائم على الخطية والتماثل الشكلي والموسيقي فظهرت محاولات متعددة في أساليب الموشح، وفي نظام المقاطع الذي اتسع في عصرنا.

لقد قادني إلى هذا التقديم حين قرأت كتاب "قصيدة النثر في نهر الشعر العربي" للدكتور عبد الرحيم مراشدة، والدكتور حفناوي بعلي الصادر عن وزارة الثقافة الأردنية، والذي يعد من الدراسات الموفقة القليلة التي حاولت أن تقف على الاشكالية المصطلحية لقصيدة النثر، أو للشعر المنثور، أو النثر الشعري، أو القول الشعري، أو النثر المركز، وغير ذلك مما تناوله الباحثان الفاضلان بالتحليل، والتاريخ، وتحديد العناصر الشعرية لهذا الجنس الأدبي الجميل وذلك بالإستناد الى منهج تحليلي تطبيقي نحن بأمس الحاجة على اعتماده في الدراسات النقدية.

و (نتالي روبرت) في دعوته لهدم كل الأسوار الفاصلة بين منطقتي الشعر والنثر. وغير جينت ونتالي كثيرون مما تطرق إليه الباحثان الفاضلان اللذان عكفا أيضاً على محاورة النقاد

---

* باحث وأكاديمي من الأردن.

«خفقة الذرى» لغازي الذيبة

شعرية سؤال الهوية والكينونة

حسين نشوان



إشارة أولى:

لا أخفي أنني بمقدار ما لفتت قصيدة الشاعر غازي الذيبة "خفقة الذرى" ارتحالاتها إلى قصيدة "طباق" للشاعر الفلسطيني محمود درويش في حواريته مع المفكر الفلسطيني ادوارد سعيد، فقد لفتتني إلى فكرة المنفى بوصفه مختبراً ليس للتجربة فحسب، وإنما للنص، فهو حالة من القلق الذي ينبني عليها السؤال: الفلسفي، النقدي، الشعري، وسؤالا الهوية والكينونة.

في الحالتين بين قصيدة درويش والذيبة برز سؤال (متخيل المنفى) الذي يفضي إلى طريقة القراءة التي انبنت على وعي الكتابة، وتقع بين حدي الحضور – الغياب، المكشوف – المسكوت عنه، المتشبث بحيازة النص والمطرود من جناته.

وهو وعي مختلف للكتابة تلمست بداياته في كتاب لي بعنوان "عين ثالثة: دراسة في تداخل الأجناس"، تناول أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية وتقاطعاتها بين السرد والشعر والتشكيل والصورة الفوتوغرافية والنقد، وتعززت الفكرة في القراءة لمجموعة غازي الذيبة، وقبلها قصائد الشاعر العراقي سعدي يوسف.

وتقوم الفكرة على أن ثمة فهمان طباقيان (اللغة/ النص).

الأول يقوم على هدم العالم.

والثاني يستند إلى تشييد العالم، وينطلق النصان من موقع فهم البلاغة وتحولاتها بين تمثلاتها اللفظية، والتمثل هو مجرد امتصاص الصفة وبين وعي الظاهرة فلسفيا، بوصفها محاولة للتعبير عن الإدراك الاجتماعي والتاريخي لتطور اللغة ونموها للسيطرة على الوجود...

والحالة الثانية، هي التي يسعى الشاعر إلى امتلاكها، أو هي التي تمتلك الشاعر في سعيه إلى تقويض العالم وهدم

باحث وشاعر من الأردن.

مكوناته الزمانية والمكانية، لإعادة إنتاج (اللغة/ الألفاظ)، وفق تجاوراتها وتصادماتها وانشراخاتها لبناء عالم الشاعر أو الكون الشعري. وهي توظيف البلاغة، ليس كمحسنات لغوية وإنما كتقنية وشكل كتابي يفصح عن وعي جديد للمنفى، أطلق عليه ادوارد سعيد "مسرات المنفى" "الميل للسعادة بفكرة التعاسة".

وهو شكل يستعير من المحسنات اللفظية (الطباق) قراءة النص، وهي أداة تصلح لقراءة تحولات القصيدة المعاصرة، انطلاقاً من أن البديع والبيان (البلاغة) هي مقترحات لغوية لفهم العالم باللغة، وهي أيضاً قادرة على تفسيره، وهي – المحسنات – تشكل وعياً ثقافياً للحياة، وهي متحركة في حضورها وغيابها، تحيا وتموت، وتنشط وتضعف باختلاف تحولات المجتمع، وتختلف في السرد عنها في الشعر، وتختلف أيضا باختلاف وظيفة الشعر وإشكاله وأسئلته.

ويمكن القول إن مرحلة ما قبل الستينيات كانت مرحلة "جناسية" أو غلبت على القصيدة بلاغة الجناس "اختلاف المفردة / اللفظ للدلالة على معنى واحد" وهو ما يعني تطويع المختلفات إلى الأصل (الوحدة) وهو ما يفسر الميل إلى الرمز، الأسطورة في قصيدة الرواد – وقد كان وعي العالم (جناسياً) ينطلق من تقديس الطبيعة وقوانينها.

وبعد السبعينيات، وقعت الصدمة المعرفية والنفسية، كان ثمة ثورة على الطبيعة، وثورة على اليقينيات، والمعرفة الأحادية، وتأثرت هواجس القصيدة بعدد من التيارات الفكرية والفلسفية وتجليات التطبيقات العلمية، والعلاقة مع الذات والآخر، واللغة التي داهمتها الصورة.

وبسبب من أحداث موضوعية، وأخرى ذاتية تتصل بحساسية الشاعر وارتحالية النص، تضخم الشعور بالغربة، والاغتراب غربة الشاعر في وطنه/ عن مجتمعه، والاغتراب عن الوطن، ومنفاه القهري.

وبدأ التحول من (الجناسية) إلى نوع آخر من البلاغة اللفظية، وهي (الطباقية)، الاجتماع الضدي للفظين/ كلمتين مختلفتين في اللفظ والمعنى، وهو تجاور ينطوي على جدل/ صراع. وخصومة العشاق برأي هيغل، اجتماع الموت/ الحياة، التي جاءت في غير موقع في القرآن الكريم "يخرج الميت من الحي"، "يسلخ الليل من النهار".

وهذا ما يفسر أيضاً ميل القصيدة الحديثة إلى لغة السرد وتحولات النص إلى قصيدة النثر، فالسرد يصدر عن متخيل صراعي، بخلاف القصيدة التي تنتمي إلى الأصل الطقوسي، الترانيمي كما يقول أدونيس.

وجاءت (الطباقية) في القصيدة للخروج من الغربة الشعرية والغربة المكانية باستعارة (الحكي) الذي يقترح عالماً توالدياً، انفعالياً، متمرداً.

وهو بمعنى آخر انتقال من العرفاني إلى البرهاني، الذي لم يعد فيه تعريف الشعر بأنه (شعور) بل هو بناء معقد "يقوم على رؤية الأشياء ليس كما هي، بل كيف تطورت لتكون كذلك" (1).

فاللغة في (الوعي الطباقي)، تمثل نصا (وطنا) ثالثا من خلال الإزاحة: الوطن المقدس/ وطن الشاعر، الذي لا ينتمي إلى الحاضر ولا يقع في الماضي، وإنما يقع بين المكان الأول (الفردوسي)، والمكان الثاني (المنفي)، الذي يتحول إلى مكان بدئي، مكان لم يطأه احد من قبل.

وفي مجموعة "خفقة الذرى" يكون المكان ليس واقعيا، ولا متخيلا، وإنما مقدسا، ساميا، وهو مكان لا يتسنى الوصول إليه إلا بالدعاء (الصلاة) كسلوك مقدس، ليتم استحضار النص وفق رمزية المكانة (الشهادة)، التي تقترحها الجغرافيا الثقافية وليس الجغرافيا المكانية، وهي تنقسم إلى: (الشهادة

– التضحية)، و(الشهادة – التبشير) في معناها الرسولي، لتغدو المفردة ليست مجرد وصف للواقع، وإنما كيان يحتوي الوجود، حيث يتحول الإنسان من لحم ودم إلى نقاط من الضوء،يتوحد فيه الكون مع الكائن برأي المتصوفة:

"ذرات التراب ترقص فيّ"

هذه المقدمة النظرية يمكن الركون إليها في قراءة النص الذي يقع بين حدي الحضور/ الغياب، الخلود/ الفناء، الوجود/ المنفى، كمتلازمتين للواقع/ الحلم، المصرح به/ المسكوت عنه.

وهي دراسة لا تتوقف عند معرفة ما الذي سكت عنه، وإنما لماذا وكيف؟ وبأي أدوات أخفى ما كان يجب أن يكون؟

ومن هذه الأفكار جاءت قراءة مجموعة الشاعر غازي الذيبة كتمرين نظري لقراءة النص وفق منظور جديد للبلاغة.

طباقية المنفى:

يدون الشاعر غازي الذيبة في "خفقة الذرى" سيرة المنفى بحضوره الطاغي في كل صوره، وهو حضور من الكثافة التي تستدعي مقدمات المنفى التي تغيب في التفاصيل، وتذوب في الذاكرة، إلا أن هذا الغياب يتجدد في المآسي التي تنشط الذاكرة، وتعيد أزمنتها بلحظات تتصادم فيها الحياة بالموت والبعيد بالقريب.

وعندما نقول إن الشاعر يدون سيرة المنفى بعنصري الزمان والمكان، فإننا نشير إلى بناء النص الذي اغتنى بجماليات الصورة التي تحول المكان رمزياً إلى زمان، وفق إعادة لوظيفة اللغة، ليس بوصفها أداة للتواصل، وإنما انطلاقاً من كونها وسيلة لإعادة تشكيل الوجود.

لقد فرضت طبيعة الموضوع السيري في القصيدة التي جاءت على امتداد "الديوان" في 64 صفحة من القطع المتوسط نفسها على صورة الخطاب في استنفاراته السردية التي تشبعت بعدد من الأنماط الحكائية، فالقصيدة الديوان الصادر عن أمانة عمان الكبرى هي حكاية، أو ملحمة المنفى، تستعير تقنيات الرؤى وجماليات الشعر للخروج من ثقل (الطول) التي حملت النص إلى فنون البلاغة وظهرت في شكلين: الأول يتعلق: بالبناء الكلي للقصيدة التي اعتمدت فلسفة الطباق، واقترنت فيه المتضادات في لحظة الكفاية، وزمن التلقي، والثاني: تمثل في إشباع القصيدة بعدد من سمات القصيدة الحديثة، التي تميزت بالكثافة، والانزياحات، وتوسيع مجسات التلقي بتعدد التلقيات الحسية، وتوظيف تقنيات سردية تتصل بالسيناريو، وعمليات القطع والوصل، وجماليات التكرار والسجع والمقابلة، والتعميم والتخصيص، والإيقاع..

وتمثل الطباق في القصيدة ليس بوصفه احد فنون اللغة ومحسناتها حسب، وإنما باعتباره رؤية نقدية للواقع، وموقفاً صراعياً للحظة المتحركة، التي لا يخلو فيها النص من رأي تهكمي، حيث يتجسد الوجود في حركته وفق ثنائية طباقية (يجتمع فيها الضدان) ويتنافران في المعنى واللفظ، والزمان والمكان.

جغرافيا النص:

وقد تجسد ذلك في مداميك القصيدة، وهيئتها التي تتكون من الرأس (العنوان) الجسم (النص) الأطراف (التقنيات).

وهي قصيدة طباقية بالمعنى البلاغي والفلسفي (البنائي) التي تقع بين حدي الموت والحياة، الحضور والغياب (المنفى)، الواقع والحلم.

وبمقدار ما تغدو الرؤية الطباقية (اجتماع الشيء وضده في الجملة/ الكلام) ظاهرة نقدية/ جدلية، فإنها تنطوي على أداة تقنية، تتحول في سياق النص إلى إنشاءات سردية تضع الأزمان والأماكن في مواجهة صراعية، كما تضع الذات في مواجهة الموضوع، والحقيقة في خصومة مع الوهم.

"الهجرة هي رحيل موحش، لا يقوم في نهاية المطاف على القطع مع الذات، أو بتر العلاقة مع مكوناتها وتراثها، وأسئلتها، فهي بقدر ما تنأى في البعد والاغتراب، تزداد صلتها بعالمها الذي جاءت منه، وتأسس وعيها ووجدانها فيه" (2).

ومن هنا يمسي الوجع والمأساة، ليس مجرد لحظة مازوخية تتلذذ بالألم، وإنما فضاء إبداعي، يستطيع معه الإنسان أن يسير بقضية الموت إلى أقصى مشاعر الحب والأمل، وحالة السكون أو الانصياع للواقع إلى حركة تحمل نبوءة، وتحول الملح – كناية عن الموت – إلى لحظة سردية متخيلة تضج بالألوان الزاهية، والموسيقى، فهي لحظة تجسر بين الماضي بما ينطوي عليه من حنين، وصور فردوسية، والحاضر في تشظياته وتمزقاته، والمستقبل بما يحمل من أحلام وآمال، وهي حيوات تقود القصيدة إلى حاضنة الحكاية في استرسالاتها، وجدلها وتهشماتها ومتخيلها.

"تعبنا من الانتظار.

سنسكن وحشتنا ثم نبدأ موسم تيه جديد.

لنصنع منه نبياً لأحزاننا". ص(44)

* * *

تعبنا من القادمين لقتل القصائد في ملحنا.

ولا يعرفون معاني تعلقنا بالحنين.

ولا يعرفون لماذا نعلق في جرحنا.

حيزنا.

وكيف تصير الحكايات في سردنا.

شجراً اخضر وبساتين حب ونايات ورد حزين" ص 45.

إن القصيدة تخرج من لحظة الذات إلى مقاربات جمعية، ونخرج من زمنها إلى أزمان الحكاية التي تعددت فيها الأماكن والأحزان، باستعارة طاقة التاريخ والميثولوجيا والجغرافيا والبطولة والضعف والحب والحرب، لقول ملحمة الإنسان.

"اعني على كبوتي في الرمال القريبة يا وطني.

وعلى شجني وارتجالي من القتل.

لم نكن نرتجي الحرب.

* * *

وما كان من زهونا.

غير أن يبذر القمح أشجانه.

في سؤال الحديقة عن عشبها.

ليكتب أصحابنا في الروايات عن دمنا.

* * *

ويعترف القائمون على نفينا.

ببعض الوثائق جانبه في التواريخ.

وهي تقول الحقيقة عن لحمنا" ص 40.

لقد تجلى مفهوم القصيدة الطباقي في هيئة النص وتفاصيله، وظهر أحياناً بصورة سافرة وأحياناً أخرى بكيفية

مضمرة.. وعبر عن هذه التمثلات كما مر سابقاً في جسد القصيدة التي تتكون من العنوان، النص والتقنية.

مفارقة الدلالة.

يوحي العنوان "خفقة الذرى" منذ البداية بالمفارقة التي تجتمع فيها ثنائيات الفعل والمكان، فالخفق، من خفق، هي بداية التحليق الذي يبدأ من القاع، أو من السكون، بينما الذرى تحيل إلى القمة العالية، أو المسافة التي يستطيعها الفعل، والخفق هي محاولة تحتمل النجاح والفشل، من اخفق، والخفق من المحاولة العشوائية (البدائية)، التي تعني الاضطراب بينما القمة تحقق السكون، والاستقرار والعلو، ليحيل العنوان كعتبة للنص إلى اقترافات المعنى في اجتماعه بين الرغبة والواقع من جهة وبين حالتي القلق والاستقرار والعلو والمكان المنخفض كحالة طباقية في دلالاتها الثقافية والنفسية، والبلاغية من جهة أخرى.

النص:

تقاطعات المعنى.

تتأكد الفكرة الطباقية في سياق النص الذي يبدو مشتتاً، فالقصيدة تتكون من عدد من اللوحات التي تتصادم فيها الأزمنة، والأمكنة، والأحلام والوقائع، والمنفى والمكان الأول.

ولم يخل المكان الأول من تحولات بفعل الأحداث التي وضعته بين (المقدس والمدنس، الحقيقي والوهمي) وعلى ما يبدو فيه النص من تشظ وتمزق، إلا أنه في بنائه العام يشكل جسماً واحداً ونسيجاً متجانساً في حقيقته الوجودية التي (تخرج الحي من الميت)، أو (تسلخ الليل من النهار)، فالحياة سلسلة من الانفصالات المؤلمة التي تحمل الولادة على ارتعاشات الألم والخوف، وفي نقطة ما، أو لحظة ما تختلط الرؤى، ولكنها تقود إلى استمرار الحياة.

"لا فرق.

نيراننا وطن شاهق في السريرة.

مستيقظ منذ أن بدأ الخفق ينبت.

أو يستعد لمذبحة.

ليكون الظلام على طرفها غامضاً.

وأسيراً لنهر العبق" ص 7.

وتتوالد الحالات الطباقية في تفاصيل الجسد (المتن) في غالبية اللوحات التي تمتد على طول القصيدة، لتشكل الجمل الطباقية شبكة دموية تروي النص، وتبقي اتصاله عضوياً بعنوان القصيدة، وتفاصيلها.

فالنصوص الداخلية تعمق حالة الصراع أو التصادم بين متناقضات اللحظة التي تعمق القلق الإنساني الذي يصنع الحياة:

"كان (نهاراً) من الضوء يوقظ في رهبة (الليل) جرحنا.

ليصعد ليلاً.

يعيد لنا كربلاء الحسين".

وهذه الشرايين الطباقية في امتداداتها النصية، هي التي تفصح عن الهوية التي تضع الإنسان بين لحظتين ومكانين يتطلب كل منهما وعياً مختلفاً، وأحياناً متضاداً، يشعر معه (الشاعر) الإنسان المغترب، المنفي بوجود خارج اللحظتين أو المكانين لتبدو اللحظة الجديدة مكونة من رموز المنفى ومفردات الواقع.. الماضي و.. الحاضر، إلا أنها لحظة لا تنتمي إلى أي منهما، بل هي لحظة ناقدة لهما، ومتعالية عليهما بالمعنى الإبداعي الذي قصده جاكبسون في إثراء النص..

وفي الحالة الطباقية فإن النص لا يقع بين حدي الحضور والغياب الذي يتمثل بالأنا والآخر، أو الوطن والمنفى، وإنما أيضاً بالمسكوت عنه أو المحذوف قصداً، فعندما يقول (أنا) فإن ثمة (هو) غائبة، وفي حضور المنفى نلمس صراحة أو رمزاً باستدعاء المكان الأول. وبمعنى آخر صورة الضحية في مواجهة الجلاد. وان عدم ذكره هو طرد له من جغرافية النص، وإبراز للذات بكل نقائها. فالضحية ترى في جرحها محركاً للعالم. وصانعاً للبدايات والنهايات، فهو الحضور الطاغي في الحيرة التي يسببها (متخيل المنفى).

"لنا.

وكل (البدايات) و(النهايات) حين نمس بجن الحياة.

تصير لنا.

...

لتقول لنا.

إننا ها هنا.

مثل نار تهب على حزننا.

ونار (تحلق) في صمتنا.

...

ونار على سفن الريح (تهوى).

ونار (تطوقنا) بالحرائق.

(تطلقنا) في طريق (الغموض).

(توضح) فينا الخرائب.

يا لنا من لنا.

كل موت هنا وضريح قريب.

وجفن حبيب.

وموت بعيد غريب.

وماء وقمح وجرح وملح ناي ومنفى.

وما (يتوضح) فينا و(يخفى).

سيكون لنا". ص55.

الوعي الضد:

وأجدني في هذا النص مقترباً من مناخات قصيدة الشاعر محمود درويش التي أهداها إلى المفكر الراحل ادوارد سعيد، وهي قصيدة حملت عنوان "طباق" التي رصدت حياة صاحب "خارج المكان" وتحولات الوعي الضدي بإزاء المكانين: المنفى/ مسقط الرأس. وما تجلى عنهما من أفكار في كتاب سعيد الذي حمل عنوان "مفارقة الهوية".

وأتوقف عند مقاطع من قصيدة درويش التي تلتبس فيها (الأنا):

أنا من (هناك).

أنا من (هنا).

ولست هناك ولست هنا.

لي اسمان (يلتقيان) و(يفترقان).

ولي لغتان نسيت بأيهما كنت احلم.

على أن المناخ أو متخيل الغربة يقضي إلى لقاء الأفكار، دون التقليل من التأثر بتجربة صاحب "الجدارية" التي انتشرت كالهواء الذي يتخالط مع الأنفاس، فإن الشاعر غازي

الذيبة أو النص لم يعان من "مفارقة الهوية" أو التباسها، بل كان أكثر إصراراً ووضوحاً للهوية التي تميز الضحية، بالتفرد وإقصاء الجلاد حتى عن مجرد الذكر في النص، وطرده من نعيم الكلام بالمسكوت عنه للاقتصاص منه بالنفي من كونه الافتراضي، عالمه الشعري.

"وان الحقيقة تركض حتى تدق بأجراسها وقتنا لتقول لنا:

إننا ها هنا" ص 55.

نفي واقعة الالتباس.

ويلجأ الشاعر إلى التكرار في صوره المختلفة،، لتوكيد أو نفي واقعة الالتباس بتكرار الكلمة أو الجملة، وهو يستخدم التكرار أيضاً للسيطرة على طول القصيدة من خلال التنويعات على الجملة الواحدة في مقدمة الكلام ونهايته، من خلال الإيقاع الموسيقى.

"فكل هواء لنا.

وكل نهار سيأتي لنا.

وكل شهيد سنحمله فوق أرواحنا سيكون لنا.

وكل غناء رقيق يمد أصابعه في لهيب القصائد.

ويبكي.

وكل طريق تعيد الذين رمتهم رياح المنافي بعيداً.

لنا" ص55.

السرد لإرواء التلقي:

لقد تجلى المفهوم الطباقي في تقنية القصيدة التي تكونت من عدة لوحات، وفق ثنائيات متقابلة ومتقاطعة ومتناقضة، تسير في عدد من الخطوط الذاتية والموضوعية، وتؤدي إلى تفتتات وتشظيات في الذاتي: النفسي، الحسي، المتخيل، الإدراكي، والموضوعي: تعدد الأزمنة والأمكنة، والأزمنة تفرخ أيضاً خطوطها ودلالاتها بين الماضي، الحاضر، الحلم، التذكري، الاستعادي، التوقعي، والمكان ينفتح على عدد من الجهات: الأفقية، العمودية بدلالاتها النفسية والاجتماعية والثقافية والميثولوجية مثل: تحت، جوار، داخل، خارج، فوق، وهي أدوات أساسية من مستلزمات السرد لإغناء المحيط الزماني والمكاني والنفسي والحسي. وإثراء المتخيل السردي بالانتقال من مناخ إلى آخر دون أن يترك خللاً في سياقه المنطقي أو بنائه الفني.

وقد أفاد الشاعر من تقنيات السرد لتوظيف عدد من الآليات وخصوصاً السيناريو الذي يحول المفردة القاموسية إلى محمولات بصرية وسمعية وحركية، لإشباع الصورة الشعرية بالمؤثثات الحسية التي تروي عملية التلقي بخبرات المشاهدة واللمس والسمع والحركة:

"مشينا بأحزاننا دون أن نمنح الصمت قافية.

أو نواري الجنود الذين يمرون من ظلنا.

طلقة من جهات الذرى.

وسماء من غيوم الطنين". ص15.

ويعدد أنماط السرد في القصيدة التي تقبل القطع واللصق والتبديل في لوحاتها من مكان لآخر حسب خبرة المتلقي وذخيرته المعرفية، بين أدوات النداء والعطف والأنماط الحكائية التراثية، منوعاً في مستويات الخطاب بين ذات المتكلم (الشاعر) التي تبرز طاغية في النص بحكم خصائص الشعر، والمنولوج والحوار والتساؤل والحلم التي تضفي على القصيدة صفوت السرد.

وتبدو القصيدة وكأنها تتوزع على فصول أو مقاطع، تبدأ من مساحة الفراغ أو الغياب التي تتوسل التحقق بالدعاء، الذي يبدأ من الذات المخونة إلى ماهية قادرة على تشكيل الواقع، فهي تبدأ بمحذوف حرف النداء، والمنادى لإبراز الحضور المعنوي وليس المادي:

الذي تحول فيه الإنسان إلى كائن نوراني

اعني على الكلمات

اعني عليّ

على جسدي نقط الضوء" ص5.

لقد ساهمت البناءات السردية في القصيدة التي نظمت وفق التفعيلة، في المزج بين انتظام الإيقاع، وخلخلة الموسيقى في تجاورات السرد والنثر. كما عملت التوظيفات التقنية للبلاغة الطباقية بوصفها رؤى نقدية، وتقيم القصيدة إلى حقول مبعثرة ومتشظية على خلق حالة من الترقب والقلق عند المتلقي، بل توريطه في المغامرة التي ينطوي عليها اجتماع المتضادات كمقترح لخلق الدهشة للخروج من طول النص، وتبرير التكرار والتفاصيل بإغناء القصيدة بأدوات السرد، وفنون السيناريو والتشكيلات الحسية التي عددت المناخات والرؤى ولقنت المتخيل عند المتلقي.

صحيح أن القصيدة كانت تمثل البلاغة الطباقية في اللغة والرؤية الفلسفية، إلا أنها أيضاً في تفاصيل المتن ظلت منحازة إلى القصيدة الحداثية ولم تتخل عن جماليات النص الشعري الذي يمنح القصيدة ملامحها الخاصة. فهي وإن استعارت الحكاية للتعبير عن السيرة التي تسربت من خلالها أدوات السرد، وتقنية السيناريو، إلا أنها ظلت تحمل المرجع الشعري في إيقاعه وموسيقاه وجماليات صوره.

وخلاصة القول: أن الشاعر غازي الذيبة في مجموعته الجديدة/ القصيدة، لم يدون حكاية المنفى/ حكاية الشاعر، حسب وإنما أعاد التجريب على القصيدة/ اللغة، بوصفها نصاً طباقياً يتجادل بوعي ينجم عن تحولات المكان في "خفقة الندى" (3).

هوامش وقراءات.

1- مرملك، حسين، وصفة علاجية من أحوال محمد المعتريين، جريدة الزمان العدد 2803-2007/9/22.

2- للغني، بشير، أسئلة الهجرة والكتابة، جريدة الحياة اللندنية 2007/7/5.

3- الذيبة، غازي، (2007)، خفقة الندى، ط1، منشورات أمانة عمان الكبرى.



لوحة للفنان محمد أبو عزيز / الأردن

قراءة في ديوان "حارس المعنى" لأحمد الخطيب

عمر العامري



يعلن الشاعر أحمد الخطيب في هذه المجموعة الشعرية عن موهبة عالية، ورؤى متفردة تسعى إلى النفاذ إلى مكنونات الوجود من خلال اجتراح طرائق وأساليب لغوية وإيقاعية متنوعة، وانزياحات أسلوبية ناجحة عملت على تثوير اللغة، وإغناء محمولاتها الإيحائية والدلالية والسيميائية.

إن هذه الرؤى التي تفيض في هذه المجموعة وتتدفق بغزارة يقابلها لغة غنية تضارع اتساع الرؤى ونفاذها. ومن ثم، فإننا نرى في هذه المجموعة عالماً ضاجاً بالحركة والإيقاع والمفارقة والغرابة التي تصل أحياناً إلى حد الدهشة، مما يجعلنا نقول إن أحمد الخطيب شاعر يمتلك حساً ووعياً لتناقضات الكون والحياة، وتجاور الأضداد والثنائيات الكثيرة لا سيما ثنائية الموت والحياة التي كان لها حضورها المتميز في هذ المجموعة.

ستقوم هذه القراءة بتسليط الضوء على محاور أساسية كما يأتي:

أولاً: العنوان:

يعد العنوان من أهم الموازيات النصية التي تسهم في تأويل النص. والموازي النصي، (paratext) مصطلح من مصطلحات ما بعد البنيوية، ويقصد به النص الذي لا ينتمي مباشرة إلى العمل الأدبي، مثل صفحة الغلاف والشعار... أو الاقتطاع النصي الاستهلالي، والتقديم... لكنه في الوقت نفسه ذو علاقة مع النص، لأنه يؤثر في استقباله بشكل جوهري دون أن يعي القارئ ذلك تماماً.

ينطوي عنوان الديوان على مجموعة من الدلائل اللسانية والسميولوجية والتركيبية. فهو على صعيد التركيب «حارس المعنى» يتكون من تركيب إضافي يمكن تأويله من الوجهة النحوية بطريقين: الأول: بقراءة كلمة حارس بالرفع، على أنها خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو أنا. أما الطريق الثاني فبقراءة كلمة حارس بالفتح وبهذا تكون منادى، وحرف النداء محذوف، والتقدير يا حارس المعنى. وبتقديري فإن المعنى الأول هو الأوجه، والذي يرجح ذلك هو قصائد الديوان التي كرس الشاعر غير إشارة فيها للحديث عن ولادة القصيدة وفورة الكتابة، وحالات المبدع وتجلياته في التعامل مع اللغة والكتابة والإبداع، إذ يتبدى الشعر عنده حالة من البوح التي تخفف من وطأة الحياة التي ترزح تحتها روحه المثخنة بالحزن:

كاتب من الأردن.

في القصيدة

شيء أسمّيه حرفة

أن تبدل حرفاً بحرف، إذا

ما تآمر نصف الكلام عليكَ، وأن

تأخذ الشمس صدفة

...

شيء أسميه حرفة

وتأويل شرفة

تطل على الكائنات،

إذا ما ذهبتَ إلى الماءِ

تحرف عن مشهد في الحديقةِ

نصفه. (ص5، 6)

كذلك فإن الناظر في عنوانات القصائد الداخلية لهذه المجموعة يلحظ، دون عناء، امتداد الثيمة السيميائية للعنوان الرئيسي في ثناياها، ومن هذه العنوانات نجد مثلا:«ولدت هنا في نص مرآتي»، «حكمة الوزن»، «ابتكار المعاني»، «مجرى الكتابة»، «شغلت بفائض معناي»، «آمنت بالشعر مرفوعا إلى لغتي»، «أنا بعدُ ما قلت شيئا»، «كلام موسمي»، «بورتريه الشاعر»، «حارس المعنى»، «لغتي بناء المفردات».

إن هاجس الكتابة والإبداع والخوف على الشعر، هذا الكائن الشفيف الذي يؤثث أرواحنا بالبهجة، وينشلنا من آبار وحشتنا وغربتنا، هو هاجس أحمد الخطيب في هذه المجموعة، وهذا ما ألمح إليه العنوان الرئيسي، تؤازره عنوانات القصائد الداخلية للديوان، وتعززه إشارات واضحة في متون القصائد على امتداد الديوان، مثال ذلك قوله:

لا تخطفوا لغتي

... يقول الشعر مُحرِقةٌ

ودانيةٌ...، وأبعدُ

ما تكون من السماءِ

لا تخطفوها

فالقصيدة شِرعة الجمرِ، اختلاس الريح من سمّ الخياط،

وغابة الصحراء في إيقاعها المألوف،

خلو الغيم من برق الغيابة، واجتلابُ

الطين من كبد العراء. (ص407)

ثانياً: التناصات القرآنية:

يعد الموروث الديني أحد أهم مصادر الإلهام التي يمتاح منها الشاعر الحديث، وأحمد الخطيب واحد منهم، ذلك أن هذا الموروث غني برموزه وإيحاءاته ودلالاته وروحانياته العالية المتوائمة مع الروح الوثابة للشاعر، فقد أفاد الخطيب من اللغة الإيحائية العميقة للقرآن الكريم مع إجراء بعض الانزياحات السياقية والتركيبية للنص الأصلي، ليقدم رؤيا جديدة توائم فكرة النص الجديد أو مقولة القصيدة التي يسعى أحمد الخطيب إلى تقديمها باحثاً عن المثير والمقلق والعجائبي، عاملاً على تحرير المخيلة الشعرية لتتجاوز الخطوط الوهمية التي تفصل بين الوهم والواقع، وبين الموت والحياة، وبين المعقول واللامعقول.

يقول:

كل هذا

ويتفقون على درج في الخرابِ

إذا التفت الساق بالساق،

مثوىً لهم

ولكنهم

كما الريح تهوي بهم

من مكان سحيقٍ

سأهوي بهم

وهم يصعدون يتامى

إلى بيتهم. (ص162)

أما على المستوى الإيقاعي فقد استفاد الشاعر من الفواصل القرآنية، وبدا ذلك واضحاً في قصيدة «سلام على ثوبها»، حيث نجد توظيفاً واضحاً لكثير من فواصل سورة مريم، وأمثلة ذلك من القصيدة المذكورة قوله: قصيّاً، عشيّاً، عصيّاً، شقيّاً، خفيّاً، بُكيّاً، حفيّاً، جنيّاً، سويّاً، بغيّاً، رضيّاً، نبيّاً.

ثالثاً: الموسيقى:

يخلص الشاعر أحمد الخطيب للوزن العروضي التقليدي أيما إخلاص، فهو لا يضحي ولا يفرط به حتى لو اضطر أحيانا إلى الخروج على اللغة في سبيل تحقيق الوزن، مثال ذلك قوله:

ما قصصت الشعر قصّا،

بل سردتُ الشعر في عينيّ زينبْ. (ص455)

فقد قام الشاعر بتشديد ياء المثنى وكسرها في كلمة «عيني» المضافة إلى العلم المؤنث «زينب» والتي من حقها التخفيف مع التسكين، وذلك لتحقيق تفعيلة «فاعلاتن» التي كانت ستنكسر بتسكين الياء وتخفيفها.

أما في قصيدة «أشباه معطلة» فإننا نجد الشاعر يتخلى- على حذر- عن وحدة التفعيلة، ونجده يزاوج بين تفعيلتي مفاعلتن، ومتفاعلن. واللافت أن الشاعر يُلمح من خلال القصيدة إلى كسر الوزن، وكأنه يريد أن يخبرنا بأن هذا الخروج هو خروج واعٍ له وظيفته الفنية الخاصة، يقول:

...ولا شجر يقامر تحت جسم الماء مهزوما، لأبكي حيرة العتال في سوق الطواحين التي أنت قبيل عبور حاملهِ

كما لو أنني وحدي

وأسكر من تناسلهِ

مري على جذع القصيدةِ

قد كسرت الوزن قبل دقائقٍ

موشومة بالبوح. (ص333)

ولو حاولنا البحث عن مسوغ فني لهذا الخروج لربما وجدناه يتمثل في رغبة الشاعر في وضع القارئ في ما يشبه البداية الجديدة، التي تتواءم مع المقطع الخارج على التفعيلة الأولى، والذي يلح على العودة إلى الأشياء الأثيرة والقديمة لدى الشاعر، مكرراً قوله:

رديني إلى عنبي

إلى عتبي

إلى عصبي

وهزي داخلي

حتى أبارك طينتي

مع روح قائله. (ص334)

كذلك فإن الشاعر لا يكاد يتخلى عن القافية التي تعمل

على إثراء الإيقاع الموسيقي وتكثيفه. ويتميز أحمد الخطيب بقدرته العالية على السيطرة على القافية، إذ تبدو عنده أداة فاعلة، تعمل على التئام أجزاء النص، فلا يكاد المتلقي أن يفلت من ربقة القافية لطول العهد بها، حتى يعيده إليها مرة أخرى، وبهذا يعيده إلى الحالة الأولى التي يقدمها له في كل مرة يكرر فيها القافية، وهكذا تبدو القافية خيطاً يخطم أوصال القصيدة كلها، ويحقق لها ما يشبه الوحدة النفسية:

قالت... وفاجأها النخيل بأحرفي:

من أين يأتيكَ السنا في برق سارية التمام؟

فأجبتها: من كل ساقية على بر الخيام

وجه التخفي

يا صديقة كائن في جملة،

والرمل شيع في الطريق خطى النعام

...وإذا الكؤوس ترجلت عن خمرها، ودنت من الخصر الرماح

وكنت في سعي المدى وحدي أرتل شهوة الحب القتيلِ، على بلاط

الصمت، قلت تزنري يا ريح، وانتصري على حبل النعامة، قرّبي

مرمى القصيدة من قيامة روحنا، فالموت جاورني، وعين الدمع

أخرها كلامي.

وتعطلت أبواق شارعنا

انتبه...،

قال الغمام إلى الغمام. (ص20، 21)

وفي أحيان أخرى كان الشاعر لا يكتفي بالقافية وحدها لتحقيق الوحدة النفسية في القصيدة، بل إنه كان يكرر مقطعا أشبه باللازمة التي تتكرر من حين إلى آخر لتعيد القارئ إلى أجواء القصيدة العامة، وذلك على نحو ما جاء في قصيدة «نهر معتق» (ص121) حيث ظل يكرر قوله:«تورط قلبي، وشاخت نجومُ».

وبالرغم من ذلك فقد جاءت القافية في مواطن قليلة عنصراً نمطياً عمل على إنهاك النص، والحد من انثياله واندفاقاته وتداعياته، وأفقد القصيدة بعضًا من رشاقتها وانسيابيتها:

هذا زمن الدوخان

زمن الشرنقة الحبلى بالجدران

زمن الجيران

زمن العامل يخفر ورد الميدان

زمن القطعان

زمن السوس،

ومأمور الطوفان

زمن الركض وراء الديدان

زمن اللعب على الأوزان

زمن الفتنة والسجان

زمن التحليق بلا طيران

زمن الأزمان

زمن الشعر يطوف

ولا يجد المعنى في قتل الإنسان. (ص470)

وينوع أحمد الخطيب في تقنياته الإيقاعية والموسيقية، فعروض الخليل ليس هو المكوّن الموسيقي الوحيد في قصائد المجموعة، وإنما شكل توظيفه للتقابلات والتوازيات والجناسات المختلفة والتقديم والتأخير رافداً آخر أغنى الموسيقى الداخلية لكثير من النصوص.

مثال ذلك قوله:

حجل يؤنبني

يؤنبني حجلٌ. (ص447)

وكذلك قوله:

وأسعى إلى النهر أغسل طيفي بكفي

فصُفي

إذن يا نسور الظلام

لأعرف أني دخلت إلى الموت

من باب أرض حرام. (ص166)

وقليلاً ما كانت هذه التقنيات البلاغية والبديعية تنقلب على عقبيها، فتولد ما يشبه التعقيد اللفظي نتيجة لتقارب مخارج الحروف المتتالية، ومثال ذلك قوله:

ولد مثلي يحفظ سبع سنينَ من المعنى،

حجراً رققه البرق، فأبرق لي

... يخرج من ضلع الناي فأرزقُ

بالأزرقِ،

يمتلئ الوجه حنيناً حين أحاول ملكاً،

وأعالج نفسك. (ص243)

رابعاً: دلالة المرايا:

تتكرر مفردة المرايا بصورة لافتة جداً في هذه المجموعة الشعرية لأحمد الخطيب، ولعلني لا أذهب بعيداً إذا قلت إنها مفردة تنتظم شعره كافة وتشيع فيه. فرمزية المرآه تصلح لأن تكون دراسة منفردة يتم من خلالها الوقوف على دلالتها وتجلياتها في شعر أحمد الخطيب. أما هنا فسأكتفي بالإلماح إلى بعض دلالتها السيميائية من خلال هذه المجموعة فقط.

كثيراً ما يرد دال المرآة في هذه المجموعة مقترنا بالظل ودوالّه الأخرى التي تشي برغبة عارمة لدى الشاعر في الكشف والمعرفة والنفاذ إلى كنه الأشياء من خلال التحديق في موجودات الكون والحياة والذات، فإذا كان الشعر هو وقع الوجود على الوجدان، فإن الشاعر يعمل على صقل مراياه، وتحفيز مجسّاته الذهنية والنفسية، ليستقبل هذا الوقع ويحس بكل نأماته وحركاته وسكناته. وفي مواطن كثيرة كانت تتكسر مراياه وتتشظى الذات، إلى ذوات كثيرة لا يمكن القبض عليها والتعرف إليها، وتزداد الحجب صفاقة وكثافة تعطل جناحي الشاعر، أو على الأقل تحد من خفقانها، فتزداد حيرته، وتتداخل أمامه الجهات، ليرى الأمام خلفاً، والخلف أماماً. يقول:

أنا ذقت أولها

حصرمي شاع فيه الندى

فاستظلي

هنا تحت ظلي

أمامي جيوش العذارى

وخلفي زماني

وقتلي

وخلف المرايا مرايا

وسيفان من غافل في مدائن جهلي

وخلفي أمامي

وكمي تناقص عن نحمها،

فاستعدي كثيرا،

لأجلب حدس الفناء

وأمضي (ص64، 65)

وفي قصيدة «مجرى الكتابة» يجرّد الشاعر من نفسه شخصاً آخر يخاطبه، ويطلب منه أن يتوحد ويتماهى مع المرآة، ثم لا يلبث أن يبوح ويعلن عن هويته بشكل واضح عندما يقول هذا أنا.

يقول:

كن كالمرايا

حين تشطح قطة في الفجر،

تهمز للطريق بأن تراني واقفاً،

هذا أنا،

وليّ السؤال عن الأجير،

وما الأجير سوى... يقول الناي:

حارس دمعتي وقد تأخر عن جنوني (ص37)

إن الذات المتشظية للشاعر، والبحث الدائم عنها ربما كان السبب وراء انثيال هذه الدوال وغيرها من الدوال التي تحيل على الانقسام والانفصام والتشظي، فالناظر إلى المرآة يرى نفسه في مكان آخر، وربما في عالم آخر، إنها حالة من الانقسام على الذات، والانفصام عنها.

يقول:

وأنا كذلك عائد نحو الكواكب،

قلت يا عشتار دلّيني على نفسي،

ولا ترمي بكأسيَ

في حقول الانفصام. (ص18، 19)

إن الشاعر يؤمن كل الإيمان بأن الشعر يشكل روح هذا الكون وسره وكينونته الخالدة، فهو (الشاعر) يحتفظ بذكرياته وحيواته الماضية، ويظل يستدعيها بين الحين والآخر شكلاً من أشكال التعويض وتجميل الواقع، ومن خلال التماهي مع الروح الإنسانية الجمعية الكبرى، التي تظل ترفد، من خلال مراياه المتنوعة، ذاكرة الشاعر.

هذا وتبقى تجربة أحمد الخطيب تجربة في حاجة إلى مزيد من الدرس والبحث والقراءة، فهو شاعر يمتلك من الفنية ما يجعله في طليعة الشعراء الأردنيين الذين أسهموا في رفد المشهد الشعري بأعمال إبداعية تستحق الإعجاب والثناء، فهو شاعر مخلص لشعره ورؤاه، وفي تجربته من الفنى والعمق ما يستوقف الناقد الحصيف، والدارس الجاد، فهذه دعوة إلى النقاد والدارسين للالتفات إلى تجربة الخطيب الذي لم يحظ باهتمام نقدي يكافئ عمق تجربته وغزارة إنتاجه.



لوحة للفنان محمد أبو عزيز / الأردن

كفرعانة... الشّتات... الهُويّة

في أدب محمد القيسي

د. شوكت درويش*



محمد القيسي

تتشكّل الهُويّة من عناصر الدّين، واللّغة، والزّمان، والمكان، والشّخص (فرد أو جماعة)، وهذه مجتمعة تنمّي روح الانتماء، لتصبح وطنيّة معبرة عن الالتصاق بالأرض، والأرض مكان، وللمكان أهميّة كبرى في حركة الإنسان داخل مجتمع ما، يرتبط به وليداً وطفلاً، ويافعاً، وشاباً، ورجلاً، وشيخاً، وهذه تشكل تطور الزّمن للفرد، وللوطن، ويلتصق بالوطن لتحقيق وجوده أولاً، لأنّ «من طلع من داره انقلّ مقداره»، و«الحجر في مطرحه قنطار، وإذا تزحزح بصير وقية»، و«قعدتي بين أعتابي ولا قعدتي بين أصحابي».

إن الإنسان والأرض يتقارضان الشرف فيما بينهما فقد يَشْرُفُ الإنسان بالانتماء إلى أرض ما فينسب إليها مثل: نافع المدني، وأبي طالب المكي، حينما انتسبا إلى المدينة ومكة (صلّى الله على صاحبهما) أو تَشْرُفُ الأرض بالإنسان كما شرفت يثرب برسول الله – صلّى الله عليه وسلّم – فنسيت اسمها وصارت تدعى المدينة المنوّرة أو المدينة النبويّة. فكيف كانت علاقة شاعرنا بقريته؟ هل شرّفها أو تشرّف بها؟

هل وعى قلب الشّاعر ثقافة المكان؟ وهل وعى أنه إخراج وليس خروجاً؟

كان الإخراج (الطرد) من قرية «كفرعانة» الّتي ولد فيها الشاعر عام 1944، والّتي تقع في الجهة الشّرقيّة من «يافا» على بعد أحد عشر كيلو متراً، وفي الشّمال الغربيّ من «اللّد»، وتبعد «كفرعانة» عن مطار اللّد ثمانية كيلومترات، علماً بأن مطار اللّد يبعد عن اللّد أربعة كيلو مترات.(1)

دمّر اليهود القرية عام 1948، وشرّدوا أهلها وأقاموا على أنقاضها، وعلى الأراضي التابعة لها مستعمرات «أونو» و«أوريهودا» و«هيميد».(2)

«صارت كفرعانة خلفنا تماماً. كيف أعرف الآن أنّ كفرعانة كانت خلفنا تماماً؟ كنت ولداً، والمكان تراباً رطباً في غابة من برتقال نحاسيّ ومن خضرة وظلال تتيح للقليل من الضّوء أن يصل، وكل ما في الأمر أنّ كفرعانة كانت بعيدة، ودارنا بعيدة، ونحن بعيدون».(3)

«أيها الطفل من كفرعانة، ما أنت إلا نقطة أولى من هذا السّطر الطّويل الّذي يبدأ من غربة وما الأرض إلا غربة أخرى،

* باحث وأكاديمي من الأردن.

تدشن اليوم حجر الأساس لحكومة قلبك الّتي تتّسع كمعارفك في مدن وبقاع لم تكتشفها بعد،فما أنت إلا ما يأتي».

«بعد سنوات يصلب عودك، وتستعيد هذه اللحظة وتبكي، فكل شيء يتأسّس عليها، وبدءاً منها وإليها يعود غناؤك، وتتوزعك الأمصار، وتجوالك يطول، فاسكن إلى صدر قريب، ولا تسأل أين تخبّ هذه العربة، وتذهب عن ممتلكات الطّفولة؟»

«كنت صامتاً، وفي شيء من التّرقب ووجهي إلى البيّارة، في الفراغ الّذي ربّما سميته كفرعانة، وأنتبه إلى أنّي ما رأيت عربة قبل هذه العربة، أو مدينة، ورحت أرى الأسيجة وأشجار الصبّار، أرى الطّريق إلى دار عمّي، الطّريق إلى جيران القلب،حيث تقوم دارنا كضلع وحيد مكسور، حذو بركة وساحة وسيعة، وطريق تؤدي إلى البئر، طريق إلى المقبرة، وطريق إلى كل ما يضيع».(4)

بدأ الشاعر محمد القيسيّ رحلة التّيه بشكل حقيقي وجادّ بعد تخرجه في الجامعة حيث عمل في التّربية والتّعليم في مدارس المملكة العربيّة السّعوديّة، قبل أن يواصل رحلة التّيه متنقلاً بين عواصم وأمكنة عربيّة كثيرة، ليست بينها مكانه الأول، بدأها ببغداد ثم دمشق فبيروت والكويت وبنغازي، واستقرّ أخيراً في عمّان حيث استهوته الكتابة الصحفيّة التي مارسها بشكل احترافيّ في الإعلام المكتوب والمسموع والمرئي؛ لعلّه كان يطمح أن عمله في الصحافة يعطيه امكانية الالتقاء بالمليونير، بالمعلمين والفنانين والسياسيين والعسكريين، ومنذ العام 1987م شعر القيسيّ بحاجة قصيدته الماسّة له فتفرّغ لها. وربّما منذ ذلك الوقت صارت قصيدة الشّاعر الّتي تنامت على مدى تنقلاته واكتسبت خصوصيتها وفرادتها هي المكان الأوّل بالنّسبة له، فلم يعد للمكان أهمية جغرافية له بعد أن تساوت الأمكنة.(5)

يقول «محمد القيسي» من مقابلة أجرتها معه أليس سلوم: في البدء كان الطّرد عام 48 ،لأدخل طفلاً متتالية طويلة من التنقل في القرى والبلدان حتى وصلنا المخيم – الجلزون- «قرب مدينة رام الله المحتلة «(6)

«أذكر أولَّ المخيّماتْ

وأوّل الخُطى في شارع المنفى

وما طهت يداك في ظَهيرة بعيدة

في يومك الأوّل من معراجِك الطّويلْ»(7)

«ثم لتبدأ أسئلتي القلقة عن الحياة وأيامها الشّائكة، عن الجوع والفقر وغياب الرّضى، ثم لأكبر ويزداد وعيي وتعلّمي، فأصل أخيراً إلى الصَّحراء، صحراء الحياة وصحراء الكتابة. هكذا، لم يعد يحدني أفق من حيث الهجرة في المكان، والهجرة في القصيدة ......

وهكذا لم أثبت في مدينة أو عمل أو بيت، طفت الكثير من البلدان العربيّة كما زرت بلداناً كثيرة غير عربيّة، كالاتحاد السّوفياتيّ، ومنغوليا، وايطاليا وفرنسا وإسبانيا وبلغاريا في مؤتمرات ومهرجانات أدبيّة عالميّة..... هكذا صار التّجوال سمة دائمة لحياتي» (8)

ويقول:«كنت أسافر كثيراً وحين كانت تطول غيبتي في البلاد، كانت تسيطر عليّ خشية ما،تستحيل شيئاً فشيئاً إلى هاجس ثقيل، هاجس فقدان أمّي وأنا بعيد، فلا ألقي بأسئلتي الكثيرة عليها، ولا استمع إلى ما أريد أن ترويه لي عن أحوال كفرعانة، وعن أبي وموته، وعن بيتنا الّذي على طرف من البلدة ناءٍ، فأشرب حسرتها حسرتين».(9)

اغفري لنا هذه الحياة بعدك

وقد كبرنا على ظهر الأرض

وعرفنا المدنَ،

وعادات المنفى

ومن بلدٍ إلى بلدٍ،

دفعتنا الرزايا

إلى ما لا نحبُّ من بقاعٍ

إلى ما جرّعنا مِراراً

قرارَ الشّتاتْ

بعيداً عنك بعيداً عنّا. (10)

ولا يخفى ما تشكّله الأمكنة من حساسيّة شعريّة طاغية في هذا المضمار، فمَا من مكان يقول القيسي «مررت به أو أقمت فيه إلاّ وكان له أثر ما على تجربتي الشّعريّة،بسيطاً كان أو بعيد الغور ذلك الأثر»لأنَّ المكان عنده فضاء كامل من التّاريخ والذّاكرة والحلم.

للأمكنة عند الإنسان العاديّ أو المبدع جذب خاص، تذكّره بمرابع الطّفولة ومراتعها، والمبدع يزداد إحساسه بالمكان، بما يملك من ذوق خاص وربط بين ما يشعر فيه بالأمان وما يشعر به من التّرقّب الدّائم لما تأتي به الأيام والظّروف من مفاجآت مع توقّع الانتقال والهجر في أيّ لحظة، وبما أنَّ التّطواف «صار سمة دائمة لحياتي» كما يقول، أمّا (كفرعانة)» فلم تكن إلا مربعاً من مرابع طفولة غابرة، لعلّ فيها من السّعادة والانطلاق أكثر مما فيها من الأمن والاستقرار، زعزع البيت الاحتلال الإسرائيليّ..... فهو المسؤول الأوّل عن هذا الشّتات المكانيّ والنفسيّ»(11)

«في بيت لا أعرف ملامحه في اللّد، أول بيت نزلنا بعيداً عن كفرعانة»(12)

وخطوةً فخطوةً

تستسلم الحمامة

لدمعها

فاللّدُّ ليست كفرعانةْ

أيتها العطشانة

اللد ليست كفرعانة

لا بئرها هنا،ولا حاصدون

لا بيادرْ

لا ساحةٌ أو ملعبٌ

ولا غصون في يديك عالية

فكيف تنجلي الغمامة

وهذا كأنه نواح شعبي أو بكاء على الأطلال

ويقول:-

«وما زال يمتد في الأرض ويمتد، وهو يلوح لي الآن تحت واحد من تلال قبية، حيث تلك السقيفة التي آوت أمي من خوف....»(13)

وقبيةْ

مرآتُها اشبيليةْ

وأسرة بلا سندْ مرآتها مدىً وأبنيةْ

وقبية

طيارة من الورق

وأغنية

على السطوح لم تتمّ

على السطوح راح يركض الولد

وطاح دون عافية

هذا أنا،فأين من بكت عليّ

وأمطرتني أدعية(14)

والمكان أحد العناصر المهمة ففيه تجري الحوادث وتتفاعل الشَّخصيات لأنَّ المكان هو الَّذي يحتضن بقية العناصر الفنية، لذا يعمد الأديب لتجزئة المكان؛ لأنَّه عنصر مهم من عناصر القصيدة أو النَّص النَّثري وقد عمد الشّاعر لأماكن (مدن وقرى) كثيرة من فلسطين والأردن والعالم ليسقط عليها مظاهر تشرّده وبؤسه وحرمانه وأمله، وهذا ما وسم قصائده بالمأساويَّة الحزينة فلننظر إلى وصفه بيته في كفرعانة وما يحيط به من بركة وشارع وحاكورة ....فقد ولَّف بين المكان (البيت- الخيمة...) وما يحيط به؛ انظر إليه كيف يصوّر المكان تصويراً لوحاتيّاً، كما يصور بؤس المخيم... ويربط هذا مع الزمن.

للمكان أهميَّة كبرى في كل عمل يقوم به الإنسان .... مراتع الطّفولة والصّبا، الّتي تحمل بين ذرات ترابها ذكرياتهم، بكل ما فيها من أتراح وأفراح، والمكان .... يثير إحساساً بالمواطنة والانتماء وإحساساً بالمحليّة،حتى لتشعره بأنَّه الكيان الَّذي لا يحدث شيء بدونه إن تسمية المكان في الشِّعر عموماً – من أولويات بنائه الفنيّ.

«والمكان في أيّ عمل أدبي ضروريّ لحركة الحوادث والشّخصيات، ولهذا السَّبب كان الشُّعراء العرب يفتتحون قصائدهم بوصفه، أو يوقفون جريان الزَّمن ليقدّموه للقارئ»(15)

وإذا كان من أبرز مظاهر الحداثة، تفكيك المكان شعريّاً ونثريّاً، فإنَّ القيسيّ كثيراً ما انتقل من مكان المحسوس والملموس في شعره إلى المكان المفتت والمجزأ والمبعثر من أصقاع فلسطين هنا وهناك إلى بلاد الرِّمال العربيَّة.

كانت الزَّرقاء إيواناً وساحل

كانت الزَّرقاء ريحاً وحدائق

كانت الزَّرقاء أنثى وصديقة

وبريداً ومنازل

كان لي فيها أحباء

ومقهى ليس يغلق

كنت آتيها

وكان الحب أزرق (16)

أشتغل على قصائدي في المقهى، وأقرأ غالباً. يقال إنَّ الجلوس في المقهى تبديد للوقت، وأقول غير ذلك.. مرة جلست في مقهى... وكان في الكتاب الذي أحمل تحت إبطي، خمس صفحات عن أمي حمدة، واسترجاعية شعرية لأبي هناك هي «حنون كفرعانة»(17)

علامات بارزة شكَّلت شاعريَّة «محمَّد القيسيّ»:

الصّوت المميَّز المنفرد يعتمد على العديد من العوامل الَّتي تكسبه خصوصيّة، منها مزاج الأديب، وعلاقته العقليَّة والعاطفيَّة بموضوعه وسعة خياله وأدواته الفنيَّة .(18)

الفلكلور الفلسطينيَ:

– أغاني حمدة الفلكلورية الفلسطينية و قصصها.

كان لأغاني أمه «حمدة» الفلكلورية الفلسطينية وقصصها الحزينة حيناً، والحماسية أحياناً، والتي كانت تلتقطها طفولته الرابضة في أحضانها أثر فاعل في شاعريّة محمّد ولربما كان يعود إلى أمّه كلّما كتب جديداً وكان لأغاني حمدة الفلكلورية الفلسطينية وقصصها أثر فاعل في شاعريّة محمّد، فكان لغيابها أثر وأي أثر لأنه لم يكن يجد عند غيرها ما يجده عندها، لنستمع إليه يقول:

أن تغيبي في مثل هذه القسوة

....

قبل الغياب

كنتُ أُهيِّءُ مشاريع وخططاً لغُفراني

وأعدُّ قائمةً بأسئلةٍ

لا يجيبُ عَليها أحدٌ

لا يجيبُ عَليها سواكَ

عمّا سلف من قصصٍ رَويتها لي

....

عن كفرعانة ويافا

عن حاكورةِ النخيلِ قرب دارنا

عن بكائياتك حولَ الموت.

....

أسئلة لا تنامُ

وَلا جَوابَ لها الآنَ(19)

ومن هنا نرى أنها كانت زاده الابداعيّ الأوّل، ومصدره الشّعري الّذي لا ينضب، فقد ظلّ القيسيّ دائماً يتذكر تلك الأغاني الشّعبيّة ويحاول محاكاتها شعريّاً متكئاً على ذاكرته بكل ما هو حيّ من القسوة والألم تحت هيمنة المحتلّ الصّهيونيّ، وكل ما هو حيّ من الجمال والبهاء تحت وطأة الإحساس بالوطن والأمومة معاً.(20)

جاء في قصيدة « الصمت والأسى «

....

ويأتي صوتُ والدتي العجوز مبلَّلاً بالحزن والأمل.

«بالله يا طير الحي إن جيتّ دارنا

ريِّض ألا يا طيرنا وارتاحْ

قول لها بحالِ الجَهلْ يا طُولْ عزنا

يا ما قعدنا عَ الفراشْ صحاحْ

يا من درى يصفى زماني واعاتبه

واعاتبه باللي مضى لي وراح»

....

«يا دارْ...يا دارْ ...لو عدنا...»(21)

ومن قصيدة «الموت خلف الباب»

....

«يا ابن العم يا ثوبي عليّ

إنْ اجاك الموتّ لارده بيديّ

ابنْ العم يا ثوبي الحريري

لا حطكْ فوق جنحاني واطيري

و اهدّي فيك ع بُرج الخليلي»(22)

ومن قصيدة «عز الدّين القسّام/ جزء من حديث/ ذات ليلة باردة.»

....

«دارِ جفتنا بحقّ لنا نعاتبها

ونجيب فووس النيا ونهدمْ عواتبها.»(23)

«جسمي تقطّع وجَرحي طال يا مولاي

وأقلام صبري براها اهمّ يا مولاي

نهر الفرات من دمعتي فار

ودوّر طاحون وخشب

ولا بارك الله في قوم يعيدون الخشبْ

أنت تنين يا اللي من حديد وخشبْ

اشحال أنا من لحم و دم صابر على بلواي(24)

ومن قصيدة «تورق الأشجار»

....

«امبارح جينا حارتكمْ

يا دار ما بيِّنتو

يا علّة في الصدرْ

ما يداويها إلا انتو»(25)

ومن الأمثال الشعبية الفلسطينية

«يا دارْ ما دخلكْ شَرّ»(26)

وفي دراسة نشرت للدكتور محمد صابر عبيد تحت عنوان: الموقد واللهب حياتي في القصيدة مفاتيح التَّجربة وتحولات الشَّكل الشَّعريّ، يقول:

«ولا يخفى ما تشكّله الأمكنة من حساسيّة شعريّة طاغية في هذا المضمار، فما من مكان يقول القيسي – «مررت به أو أقمت فيه إلا وكان له أثر ما على تجربتي الشعريّة، بسيطاً كان أو بعيد الغور ذلك الأثر» لأنَّ المكان عنده فضاء كامل من التَّاريخ والذّاكرة والحلم «إنَّ التَّاريخ الَّذي تحفل به ذاكرة المكان تدعو إلى استرجاعيّة هائلة لدى الفنان، فالمكان بطبيعة الحال ليس جغرافيّاً فقط، بل هو النّاس والحالات والاشتباكات العميقة مع الذّات والآخر ورؤية حميمة للكون عبر هذه النقطة» وينظر القيسيّ إلى شكل خاص من أشكال المكان نظرة استثناء تنطوي على جماليّة خاصّة في شعره، يود التنبيه إليها في سيرته هي القرية، ويعترف أنها سجَّلت «حضوراً ووجوداً إنسانيّاً في كثير من قصائدي» فالمكان يكتسب بعده الخلاق عند الشَّاعر بوساطة القليل من الجمال الَّذي يضفيه إليه بما يجعله مختلفاً تماماًوذا فعاليّة اشتغال عالية، لأنَّ المكان عنده كيان متحرك إذ يقول:»من المكان الثَّابت أفرَّ، والفراغ الّذي لا أفق أو قول، ولا مقهى أو جماعة تصطفيها».(27)

إنَّ القصيدة كما نرى تستلهم المكان الفلسطينيّ وتؤقلم الذّاكرة مع زمنها، للخروج إلى الفعل الّذي تنادي به.

أحمل تذكارات الأمس

مواويل الجبل وصوراً للأطفال الباكين

أحمل وطنا يتوجع (28)

....ومن هذا الفضاء الّذي يبدأ من الذّاكرة، يتغرب الشّاعر ويفتقد الأرض والإحساس الدّاخلي بالتواؤم مع عالمه، فيفتّش عن خلاصه، الشّعر هنا يسائل ولا يقرّر، إنَّه يفتقد السَّبيل، ويتوحد مع عالمه... تماماً كما يشعر المكان الفلسطينيّ المؤنسن في القصيدة بالغربة.

وحيداً كالكرمل في منفاه

أفتش عن سنبلة تكبر في يتم طفولتها

وأفتش عن جرح يتوهج تحت رماد الكانون

فلماذا لا تأتي السُّنبلة الموعودة.(29)

أماكن استقرار الكائن الإنسانيّ في الشّتات هي أماكن زلقة، مؤقتة، تظهر لرفض الذَّوبان، وتلك هي أسطورة المنفى، وأسطرة المكان تتجلّى في التَّخصيب الإشاريّ عند محمّد القيسيّ، لأنَّ التَّخصيب بكل تلك الإشارات هو صوته المكتوب ضدَّ النَّفي. فالتَّفاصيل البصريّة تشتغل في مرأى الشّاعر، حتّى لتغدو من نسيج شعره كأنها أسطورته خليطة

بالمرأة والمنفى والمدن الفانية، حيث يذهب ليرى وجهه في ثياب الملكة، وتلك الشرفة. خضرة أريحا وكرومها البعيدة. وضريح سارا، وبيت حمدة، والنقش السّومريّ.... تفاصيل تلتقطها عين الشّاعر وتخصّبها في النّص فتغدو مثل أغان، كأنّها بمجموعها تشكل وبغيرها «كتاب الابن، سيرة الطّرد والمكان» أسطورته، حيث المكان هو في الغياب حاضر والأشياء ونكهة فلسطين معطّرة بالبابونج، واليانسون، وندى إبط امرأة، وإذ يقوم (الشّخص) من منفاه، وفي منفاه، ويختفي بعيدا داخل المرآة، تاركاً شبيهه يقتفي أثره في المكان أو الفلوات... هذا الاشتغال منذ «يوسف في الجب 1966» و«رياح عز الدين القسام 1974» «حتى «أذهب لأرى وجهي» وماء القلب» (1998) يقتنص الشّاعر اليوميَّ، ويحوله إلى تاريخ كأنّه يوثق زمانه بصورة المكان، الرّموز الأشخاص، السّيرة، الأساطير، ومن غزير نتاجه وفنّه يتكشف النّوعيّ والمعرفيّ بمحنة المكان، كثيمة أساس والضياع الأزلي كمقاربة حياتيّة .. بالرغم من رؤاه حول سورأريحا، وإلى بعيد يعلو.. لذا تتحول الأشياء البصريّة، والأمكنة بخاصة، والبشر كرفاق- كمرافقة ضد العدم كنظير مواز له، أيضاً. ولبلده وشعبه، تقوم «الأسطورة» من ذلك، من هذا المجموع، وتؤسطر محيطها – محيطه – في كلّيتها.. كأنه لوحة من فنتازيا النّفي أو الطّرد، أو العودة... وهذا ما يحبب شعر محمد القيسيّ إلى النّفس: نبضه الحار وأُلفته حتى في نسيج تغرّبه وبحثه وربما بسببه.(30)

وينتشل الشّاعر من ذاكرته الغضة، صورة «فراس» ابنه الّذي تركه ضارباً في مجاهل الحياة، ويستحضر صورة «خالد» الشّاعر الفلسطينيّ الّذي اختار المقاومة، ويوقظ في قلبه صورة «كفرعانة» قريته المحتلة الّتي لم ينس أن يصفها بالبعيدة .(31)

كفرعانة البعيدة

وحين ابتعدتِ،

ومالت على البحر شمسُ حكاياتنا

وغيّبك اللّيل عنّي

وأطبقَ أفق ثقيلُ الجناحْ

عرفت مدى اللّوعة الحارقةْ

وكنتُ صغيراً على الحبّ

لكنّني

بكيت كشيخ،

وأنتِ تغيمين في عرباتِ الرحيلْ

ولمّا كبرتُ،

رسمتُكِ في الذّاكِرةْ.(32)

وللأماكن الهامشيّة دورها وتأثيرها، وهو ميّال إليها وفقاً لطبيعة حياته في منفاه شبه الدّائم، إنّها الأرصفة والأسوار والمقاهي والأضرحة والشرفات، وأي مكان هامشيّ آخر ليس للعيش الحقيقي، بل لشبه حياة، ما دمنا لا نعيش حياة حقيقية بالفعل، إنّ حصيلة كلّ تلك الصّور المستحيلة، الّتي تجبرك على الالتفات إليها والجري وراءها. يقول في قصيدته الأخيرة «فالس وداع» عن النّساء وهو يحبهن فرادى وبالجمع:

«يجرعن ضوء الخيالاتِ

في خيلاء ضرير

إلى ضفة لا نرى

........والقصيدة العربيّة، أي قصيدة، وأيّاً كان موضوعها تنطلق من المرأة، من المقدّس الّذي يحمي الآل والذّمار، ويشيع الأمن والأمان، ويبعث الخصب والبركة.

أينما كنت أو حللت بأرض

أو بلادٍ أحييت تلك البلادا

فشعر الحبّ امرأة تُنثر حولها تراتيل الوجد ودموع الجوى، حضورها يشيع السّلام وغيابها يبعث على الخراب والجدب وإشاعة عوامل الانفصال والشّتات، ولذلك سمّي المكان برحيلها طللاً، وشعرالطّلل امرأة رحلت وناب عنها المكان والأثر، وظلّ الشّاعر يبكيها إشارة حرة لمثاله المطلق ومحاولة للولوج في الكشف الّذي يمثله نورها اليقين....(33)

....

ولأ دخل إذن

لأدخل

طابونك موقداً ما زال

خبزك لم ينضج وفيّ كثير(34)

ويقول:-

وأعرف ما كان يمرض أمي

أنا والبلاد (35)

........ثم إن امرأة أخرى أحضرت وعاء فيه حليب، وأسقتني، فهل تذكرتْ أمّي ساعتها حليب شاتنا الصّباحيّ في كفرعانة، التي كانت تحلبها تحت شجرة التّوت القريبة من بيت القصل، وسياج الحاكورة في بيتنا، فبكت غزير دمعها عليّ هنا، وبكت ما يضيع هناك.(36)

كانت خالتي غزالة، ترفض أن تروي لي حكاياتها الممتعة،.... لتحدثني عن عرندس، كانت تصفه بالجدع، وهو ابن بلدنا كفرعانة، الّتي لا أعرفها، كما تقول،....(37)

كانت شركة مناجم الفوسفات الأردنية... وسوف يموت بسبب ذلك أبو سالم الحاوي، جارنا أيام البلاد، الّذي أرملتُه من صاحبات أمي، منذ كفرعانة،...(38)

من قصيدة إلهي إلهي ماذا فعلت حتى لا يسند قلبي أحد.(39)

حيث تنام هناك

يطلع حنون كفرعانة تحت الاحتلال أحمر، أحمر.(40)

الأسطورة:

تحضر الأسطورة لتخصيب روح القصيدة إذ تحتوي الشّعريّة أطراف الحكاية:

تقول الأسطورة: إنَّ «ممنون» بطل ميثولوجيّ من مصر، شارك في القتال إلى جانب الطّرواديّين وبعد مقتله أقيم له تمثال بمدينة طيبة المصريّة، فكان كلّما نزل عليه النّدى في الصّباح وطلعت الشّمس يصدر أنغاماً، وتقول الأسطورة إنَّ النّدى هو دموع «أورورا» أم «ممنون» تذرفهاعليه.

هذا في الأسطورة، أمَّا في هذا النّص فأورورا هي الّتي تموت، وممنون هو المغنّي الّذي يعدّ قبرها ويبكيها بالنّدى، عبر أجناس من الكتابة متآلفة، وعودة إلى أشكال من الغناء والنّدب الفلسطينيّ والأمثال أيضاً، في محاولة للإمساك بروح هذا الفن العفويّ البسيط والعميق في آن.

نلحظ أنَّ الشّاعر لم يتناول الأسطورة كما هي، بل يطوّرها ويحوّلها لتتلاءم مع الموقف إذ تصير أورورا هي الرَّاحلة، والشاعر هو الّذي يذرف الدّمع.

يقول:-

ليترفق تراب هذي الأرض.

وسائد لغيمة أورورا المتعبة.

ولتنم روحك بسلام (41)

ويبني أسطورة الشّعب الفلسطينيّ وما لاقاه في الشّتات في بكائيات من خلال دعوته مَنْ قاسَيْنَ شَظَف العيش ومرارة الحياة مع حمدة ليشاركن الابن في تفجعه وتوجعه.

أمامَ بّوابة أيامك العاليةْ

لِتَنحنِ العَواصفُ ورُؤوسُ الأشياءْ

لِتَنْحنِ النِّسوةُ الحطّاباتُ،

وحاصداتُ القمحِ التّعِباتُ،

قاطفاتُ الزَّيتون في جبالِ بِئرِ زَيْتْ

وَينحنِ المخيمْ

لِينحنِ المخيمُ لأورورا

أرملةِ الكائناتِ،

سَيّدةِ الهجراتِ المتتابعةِ،

وحاضنتي.(42)

والشّاعر يستبدل الفاتحة بالنّدى، فالفاتحة قراءتها رحمة للميت، والنّدى رحمة للنّباتات.

لتكنْ هذه الفاتحة

بيضاءَ،بيضاءَ بانكسار ناعم

بيضاءَ كأيامكِ،

بيضاءَ كحزني. (43)

اللّغة :

اللغة الّتي هي جسد الفكر، يجب- وكما الجسد الحقيقي – أن تنمو وأن تتأقلم مع البيئة المتغيرة من حولها، ويجب أن تلبي متطلبات الخبرات الجديدة، وأن تجد أساليب مبتكرة للتّعبير عن الخبرات القديمة.

انحاز القيسيّ في قصيدته لفلسطين كقضية وإنسان يحمل معاناته على ظهره بالضّرورة، وكمواطن يعيش بعيداً عن وطنه، وكفرد مسحوق تحت وطأة الإحساس الدّائم بالفقد،وكتاريخ حي لا يموت، وينبغي له ألا يموت، والأهم من ذلك كوطن.. وأي وطن.

وهكذا كانت قصائد ذلك المغنّي المتجوّل على أطراف الحزن الفلسطينيّ موئلاً للتّفجع والأمل في الوقت نفسه، وكانت مفرداته الحزينة مغلّفة دائماً بما يشبه التّفاؤل، وكانت أوزانه مثقلة بهواجس الوجع الفلسطينيّ وصور المعاناة الّتي لا تنتهي في حياة كلّ الأسر الفلسطينيّة الّتي عانت من التشرد واللّجوء والبعد عن الأمكنة الأولى، ومعايشة الغربة اضطراراً، وكلّ هذا الاحتفاظ بأمل العودة في القلوب، والاحتفاظ بمفاتيح البيوت- الّتي تركوهاوراءهم في الجيوب- كان محمد القيسيّ يلتقط كل ذلك الوجع المأساوي، والّذي بدا في كثير من الأحيان وكأنّه أبديّ بعين الذّاكرة الّتي لا تكلّ ولا تملّ ولا تتغيَّر نظرتها، ويعيد انتاجها، قصائد لها نكهة فلسطين، ورائحة النّضال الحقيقيّ على أرض الواقع من دون أن يتخلّى عن الشّروط الفنية، فكانت قصائد القيسيّ وكل ما كتب غيرها قطعاً فنيّة راقية.(44)

الكُتّاب الكِبار........ واللغة الّتي استعملوها أو طوروها عاشت وما زالت تعيش،ومن الطبيعي أن تنمو اللغة وتتطور حسب الأزمنة ......(45)

اللغة عند القيسي تنم عن ثقافة عريضة وعميقة، وعن قدرة بالغة في التقاط البسيط وتحويله إلى ذروة مضيئة ومذهلة ونافذة وملفتة ......

كما تضيء ولعاً بالمكان والتحاماً روحيّاً به .

يعيش غربة في المكان وغربة في الزّمان، وغربة في المصير، إنَّ الغربة إذاً هي النّواة الجامعة لهذه الحقول... ويجمع القيسيّ بين الاغتراب وقضية الموت والمصير...

وامتدت آفاق التجريب واتّسعت حدود التّحولات الشّكلية حتى "وصلت في فترات أخرى مختلفة إلى ما يمكن تسميته محاكاة واقترابا من بنى وتراكيب لغات الأساطير المنقوشة على ألواح من سومريّة وبابليّة وكنعانيّة ومصريّة قديمة، إضافة إلى المحاكاة الأكثر بروزاً للّغة القرآن، بصوت أوغاريتيّ يستند إلى منظومة ألوهية قديمة "(46)

وإلى ذلك فلغته سلسة، تدهش ولا تصطدم، وتجدل بين الواقعيّة وما بين الواقعيّة، تتضافر فيها اللّفظة الوفيرة الموسيقة مع لعبة النّحو والصّرف نراه يترخص في القاعدة النحوية فيقول:

يا الإسبانيُّ البَسيطُ

كتفاحات لوركا البيضاءْ

وأغاني بيكاسو الصامتةْ

يا الرَّقيق كطفلٍ،

يا المُحتشدُ بصمتِ جيوش منهزمة.(47)

وأشكال البيان المختلفة، ويظلّ الشّاعر حتّى وهو يكتب قصيدة النثر مشغولاً بالإيقاع نبرة ومسافات صوتيّة فيما يبقى على قطيعة مع صخب الخطابة وضجيج المنبر.(48)

وينساب الإيقاع غنائياً متوهجاً يطلع من أعماق الصّور الشّعريّة التي تتشكّل مفردة – مركبة لتنساب بانثيال دافق

الهوية:

تأتي هذه السيرة لتسد هذا الفراغ المهول من التّاريخ الشّعبيّ/ الإجتماعيّ "الّذي يعنى بمعاناة الإنسان في مستواها الفرديّ الخاص، والّتي هي في النّهاية عينة من معاناة الأسر الفلسطينيَّة الّتي مزقها الشّتات وتوزعتها المنافي والأمكنة".

ويأتي حديث الشيخ عمّا قاساه، الشّعب الفلسطيني، ليردّ عليه الشّاعر:

لكأنَّك تعنيني يا شَيخُ، وتحكي

عمَّا كانَ بنفسي،

حينَ الأقدارُ أقلّتني منْ بيتي،

في اللّد إلى قبية حتى الجلزونْ

واللّه عليمٌ ما قاسيت من الجوعِ،

ومِنْ ذُلّ السَّيرْ.(49)

حاملاً الرّاية بعد أن تلقّفها من والده الّذي حدّثته عنه حمدة

عن أبي الّذي ضيّعته الفَرَسُ

أو الخندقُ

فوصلته الرّصاصة عام 1946

وانتهيتِ إلى أرملة،

عن كفرعانة ويافا

عن حاكورة النّخيل قرب دارنا

عن بكائياتك حول الموت(50)

وتصبح حمدة أرملة كما الفلسطينيات اللّواتي فقدن أزواجهن وكابدن شظف العيش وشقوة التشرد والشتات

وخطوة فخطوة

تستسلم الحمامةُ

لدمعها

فاللّد ليست كفرعانة

أيتها العطشانةْ

اللّد ليست كفرعانة (51)

ولتبقى الراية مرفوعة، فلا بدَّ من وحدة الدّم العربيّ والمسلم مستلهماً الآية الكريمة "سبحان الّذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الّذي باركنا حوله" (الإسراء 17:1)

تذهب طريقك في الاعوجاج يا عبد الله

حين لا يكون خيط الدّم

دليلك إلى مكّة

فلا تصل القدس

وحين يأخذ الممثلون الوهميّون

أدوارهم المرسومة في قاعات أورشليم

ينام الوقت وتتسع المسافة

ولا ترى كفرعانة (52)

ليُسلم الرَّاية لابنه فراس الّذي يخاطبه:

يا لُغتي،يا رعشتي المنسابة....

.....

مَنْ يحملُ الرّبابةْ !

مَنْ يبعثُ الحياةَ في الأوصالْ

مَنْ يُنشدُ الموّال؟

ومَنْ.....

ومَنْ.....

ومَنْ

تَعبتُ مِنْ مَرارةِ السُؤال

هَلْ تهطلُ السَّحابةْ؟

وَيهدُلُ الحَمامُ في الوَطَنْ؟(53)

وَتظلُّ الرّاية مرفوعة، والهُويّة في الذّاكرة محفورة:

فلسطينيّ، أَجلْ إنّي فلسطينيّ .

هُويّتي العذابُ يظلُّ مصلوباً على وَجهي ويُدنيني

من الينبوعِ في وطني، هناك "بكفرعانةَ" وجهيَ

المفقودُ وجهي الأصلْ (54)

الهوامش:

1- بلادنا فلسطين؛ القسم الثّاني، في الدّيار اليافيّة، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر- بيروت، ط 1؛1972؛جـ 3؛ ص ص 328-330

2- الموسوعة الفلسطينية؛ أحمد المرعشليّ؛ مطبعة ميلانوستامبا الإيطاليّة، ط1984،1 م؛ مج3؛ ص 651

3- ثلاثيّة حمدة/ محمّد القيسيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر – بيروت؛ ط 1997،1، كتاب الابن، ص 119

4- المرجع نفسه؛ ص ص 122 – 123

5- مجلة العربي؛ع 618؛ جمادى الآخرة 1431 هـ، مايو "أيار" 2010، مقال: محمّد القيسيّ، مغنّي فلسطين المتجوّل، سعديّة مفرح؛ ص 15 .

6- المغنّي الجوّال؛دراسات في تجربة محمّد القيسيّ الشّعرية، تحرير وتقديم: محمّد العامريّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر – بيروت، ط1 ،2001، ص 12. من مقابلة أجرتها معه أليس سلّوم؛ مجلة "الدوليّة" في 8 أيلول1990.

7- كتاب حمدة، محمّد القيسيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر- بيروت، ط1؛1989 م؛ص 144

8- المغنّي الجوّال؛ مرجع سابق، ص ص 12-13

9- ثلاثيّة حمدة، مرجع سابق، كتاب الابن ص 138 .

10- كتاب حمدة، مرجع سابق، ص 144

11- مجلة العربي؛ ع 622، شوال1431هـ. سبتمبر (أيلول) 2010م، شجرة الكتابة،

خارج المكان لإدوارد سعيد:سيرة إنسان...سيرة قضيّة/ د.نجمة إدريس؛ ص 66

12- ثلاثية حمدة، مرجع سابق؛137

13- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

14- كتاب حمدة؛ مرجع سابق؛ ص 94-96

15- مجلة أفكار،ع 261؛ ص 122؛ عن محمّد برّادة:الرؤية العربيّة: واقع وآفاق/ دار ابن رشد- بيروت؛1981، ص 217.

16- كتاب حمدة، مرجع سابق؛ ص ص 154-155.

17- ثلاثيّة حمدة؛ مرجع سابق؛ ص 137.

18- أفكار؛ ع 261، ص 20.

19- كتاب حمدة، مرجع سابق، ص ص 87-89.

20- مجلة العربي، ع618، مرجع سابق؛ ص ص 14-15.

21- الأعمال الشعريّة؛64-84، محمّد القيسيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر-بيروت، ط1؛ 1987م، من ديوان "راية في الرّيح"؛ ص ص 64-65.

22- المرجع نفسه، من ديوان "رياح عزّ الدّين القسّام"؛ ص 176.

23- المرجع نفسه، ص 197.

24- المرجع نفسه، ص200.

25- المرجع نفسه؛ من ديوان "خماسية الموت والحياة"؛ ص ص 91-92.

26- المرجع نفسه،ص 203 .

27- المغنّي الجوّال، مرجع سابق، الموقد واللهب-حياتي في القصيدة، مفاتيح التجربة وتحوّلات الشّكل الشّعريّ، د.محمّد صابر عبيد؛ص ص 61-62.

28- الأعمال الشعريّة 64-84، مرجع سابق، من قصيدة عز الدين القسام ؛ص 198.

29- الأعمال الشّعريّة، مرجع سابق ، من قصيدة مقطع واحد من قصيدة ام صلاح،

ص 342.

30- المغنّي الجوّال، مرجع سابق، من تخصيب النّص؛ الاسطورة، الرمز، الحكاية الشّعبيّة. ص ص 104-105.

31- المغنّي الجوّال، مرجع سابق، من الراية عالقة في الريح، لأحمد دحبور؛ ص 95.

32- الأعمال الشّعريّة، مرجع سابق، ديوان "خماسية الموت والحياة"؛ ص 144

33- المغنّي الجوّال، مرجع سابق، ص 150.

34- المرجع نفسه، ص 151

35- كتاب حمدة، مرجع سابق. ص ص 142-143

36- ثلاثية حمدة، مرجع سابق، ص ص 155-156

37- المرجع نفسه، ص 226

38- المرجع نفسه، ص ص 257-258

39- المرجع نفسه، ص ص 327-337

40- المرجع نفسه، ص 334

41- كتاب حمدة،مرجع سابق؛ ص 23

42- المرجع نفسه،ص ص 24-25

43- المرجع نفسه،ص 26

44- مجلة العربي،ع :618، مرجع سابق،ص 15

45- أفكار،ع 261، من "الحداثة في الأدب، للناقد ميشيل ثورب؛ ترجمة:هانيا العابد؛ ص 19

46- المغنّي الجوّال،مرجع سابق،ص 66

47- الأعمال الشّعريّة؛ محمّد القيسيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر؛ بيروت، مج 3 من ديوان "مجنون عبس"؛ ص 307

48- المغنّي الجوّال، مرجع سابق؛ ص 102

49- الأعمال الشّعريّة 64-84، مرجع سابق؛ ص ص 203-204

50- ثلاثية حمدة؛ مرجع سابق؛ ص 57

51- المرجع نفسه، ص 145

52- الأعمال الشّعريّة، مج 3، ص 26

53- الأعمال الشّعريّة 64-84؛ ص 127-128

54- المرجع نفسه، ص 64

جرجس شكـري «رجل طيب يكلم نفسه»

◄ علي أبو خطاب

حديثنا هنا عن خصائص قصيدة جرجس شكري وذلك من خلال مجموعته الشعرية الثانية «رجل طيب يكلم نفسه»، حيث لشكري أسلوبه الخاص في صياغة قصيدته مع انتمائه للشعر العربي المعاصر، ومشاركته إياه شكلاً بتقنياته التجريبية، ومضموناً بمرارته وإحباطاته وشذوذه أحياناً، وتمتاز قصيدة شكري حصرا بالتفاصيل اليومية والفلسفة والفنتازيا لحد السريالية والكوميديا السوداء والكابوسية والمفارقة الختامية اللاذعة والسرد والدرامية وشعر الجسد وحذف الترقيم، وسنوجز فيما يلي أمثلة عن كل منها .

أولاً: التفاصيل اليومية هي العماد الرئيسي لقصيدة شكري، ولا تكاد تخلو قصيدة له منها، لكنه لا يوردها خاما بل يعجنها دوما بخيالاته، ويشحنها بكثافة الشعر وسرمد يته، يقول في قصيدته الأولى "صورة شخصية":

ومن ناحية أخرى
أعرف أن الأشياء تسقط ولا تموت
فأحياناً أطلق لحيتي وأقتني كلباً
قاصداً شوارع بعينها
حيث هناك
في آخر الفراغ
قهوتي، بيت أمي
فرحة أقلامي الملونة
وأنا أتثاءب أمام الكتب
غالباً ما يحدث هذا
حين أفقد أشيائي
في صباح ربما مختلف
وأحاول تغيير العالم .

وتؤدي به التفاصيل إلى لغة بسيطة لكن لا تفقد شعريتها، وتصل به التفاصيل أحياناً إلى كلمات عامية تنبئ بجو الحياة اليومية، من ذلك قوله في قصيدة "أشياء خائفة":

وفي مشهد عام ...
وسدنا العصافير الميتة فوق المخدات
جرينا أمام النوم في الشوارع
وحين شاهدنا الدولة تستحم بالكيلوت في المغسلة
سقطت عشيقاتنا من فوق ظهورنا
فصرنا عراة
نصلي في كنيسة العذراء
يا أمنا
امنحينا النوم والبنات الحلوة
"وحياة أم العواجز وابنك المسيح"

أما الفلسفة فتطالعنا منذ السطور الأولى للقصيدة الأولى "صورة شخصية" حيث يقول:

أن أقيم علاقات أليفة مع الأشياء
وأؤمن أن الإنسان لابد أن يقتني أشياء
يحبها كوطن
يمارس معها طقوساً يومية

◄ باحث من فلسطين.

ثم يتخلص منها

ويدرب روحه على الخسارة

وهذه الفلسفة عند شكري ترفدها قراءات فلسفية واسعة خاصة في الوجودية كما قال في شهادة له منذ سنوات في «أخبار الأدب» المصرية، وهذا ما نلمحه صراحة في ذكره اسم سارتر في قصيدة «صلاة باكرة «، وجو المجموعة كله وجودي تسكنه الأفكار العبثية والتساؤل عن ماهية الحياة والموت، وذلك عبر صور مستقاة من حياة البشر وليس عبر تجريدات فلسفية بحتة، يقول في قصيدة «حكمة» التي يدل عنوانها على فلسفة ما:

حين يموت من نحب بعيداً

نركب سيارات كئيبة

وندخن مثلها

نبكي حين نرى جثة تنتظر

ونحمل نعشاً مع المعزين

نرتبك

ونحن نراقب الحفار

ثم نعود بمصابيح شاحبة

وحزن طيب

نتأمل غرفة فارغة وملابس وحيدة

ونحن نتخيل الميت

يتكلم بيننا.

والسريالية تتبدى في هذه المجموعة منذ الغلاف الذي يطالعنا بصورة سريالية نوعاً ما لرينيه ماكَريت، أما النصوص نفسها فتعج بالصور السريالية والأجواء الفنتازية التي لا يستغني عنها الشاعر لأن الشعر عنده ينبع من التقاء الواقع بالخيال، وهو يوازن بينهما ببراعة لا توقعه في اللغة النثرية السطحية أو اللغة التجريدية المشفرة، يقول في قصيدة «عالياً عند الفرعونة»:

منذ أن حذرني من الموت بآلام الصدر

أشاهدني

ميتاً برئة متعفنة

محتفظاً بكلية صناعية وأخرى عاطلة

تاركاً ثلاث مسودات ونصف علبة سجائر

على الطاولة

مع بعض حنين على مخدة بيضاء

والذئب الذي سهر في عظامي طوال الليل

يخبرني فيما بعد

أنه رأى الطبيب يدخن سيجارتين من علبتي

ثم بعث بالحنين إلى المغسلة

وشرع في البكاء.

والكوميديا السوداء أكثر ملامح السريالية التي يتبناها شكري في قصيدته، وهذا ما يمنح سرياليته طابعاً خاصاً، حيث نجد لها أحياناً نكهة كوميدية تشير إلى روح الشاعر المرحة، من ذلك قوله في القصيدة السابقة وفي الصفحة ذاتها:

مازال الوقت مبكراً

ويصعد جارنا الطبيب

عجوز يرتدي حرملة سوداء

مع جريدة المساء

يعري مؤخرة زوجته

ويعض الهواء بأسنانه المستعارة

هو يفعل هذا دائماً

ثم تنام هي فوقه

وتقرأ أخبار الحروب وحالة الطقس

هنا مرح لكنه من نوع سوداوي تشتم منه رائحة الحرب.

وتأكيداً على هذه الكوميديا السوداء نرى الشاعر يقرن الضحكة بالموت كما في قصيدة «كمحبة تسقط غالبا»:

ماتت

حين لم أصدق ضحكاتها التي وقعت بيننا

كما يربط بين التابوت والابتسامة في قصيدة «رجل طيب في إعلان»:

عظامه في تابوت ملون

أيضاً قميصه وآرائه

مع ابتسامة

والخاصية السابقة «الكوميديا السوداء» ترتبط بخاصية أخرى هي الكابوسية التي تجعل قصيدة شكري تنتمي إلى القصيدة الكافكاوية التي تخرج الواقع بالكابوس كقوله في قصيدة «أشياء فقدت محبتها»:

أيضاً في غرفنا المغلقة

نستطيع إقناع الحرب

التخلي عن أحلام عشيقاتنا

ونصفق سوياً

للصواريخ التي سقطت نخب قبلات ميتة

ودائماً نصرخ:

سامحينا أيتها اللحظات

وصلّ لأجلنا

العالم هذا الصباح

طيب كجنازة

وفارغ كأشياء

فقدت محبتها

ونحن

فقط نحتاج غرفاً مغلقة

نعرف فيها اللحظات بغير حساب

ونسميها صانعة السعادة .

أما المفارقة خاصة في «اللفتة الختامية» فهي ثيمة متكررة محببة عند شكري الساخر، ونكتفي بالمشهد الثالث من قصيدة «المسرحية»:

حين يعود هؤلاء إلى منازلهم

سيمتنع الأزواج عن معاشرة زوجاتهم

ويحترفون البكاء

والسرد أكثر الخصائص النثرية استعارة عند الشعراء المعاصرين لبلورة قصيدة تجريبية جديدة، وشكري يكاد يكون أكثر الشعراء استعمالاً لها، حيث نجدها في كل قصائده، من ذلك قوله في قصيدة «أشياء فقدت محبتها» وتحت عنوان «هي»:

في الصباح

تراجع نظراتها مع الطبيب

ثم تحفظ ابتسامه كبيرة

عند المصور

وحين تعود إلى بيتها

ترسم رجلاً

وبعد كأسين

يتضرع لها أن تضحك

ودائما تفقأ عينيه –على سبيل الاحتياط-

ثم تأمره بالغناء

وترتبط الدرامية بالسرد وتتخلله أحيانا كثيرة في قصيدة شكري، وهذه الدرامية والسردية قد تقود قصيدة شكري

مستقبلا نحو (القصة/ القصيدة)، ذلك الجنس الأدبي الهجين الذي يحمل خصائص القصة والقصيدة معاً، لكنه يميل للقصيدة كما نظر له الخراط في كتابه «الكتابة عبر النوعية»، بل حتى في هذه المجموعة نحن غالباً أمام نصوص مفتوحة على الشعر والنثر معاً، يقول في قصيدة «عالياً عند الفرعونة» وفي المقطع الثاني:

الليلة خلف النافذة

قطعوا نهد فتاة

وقذفوه إلى غرفتي

-ماذا فعلتم؟

هزوا أردافهم

فسقط ما يشبه الشمس من أحذيتهم

صاحوا

-حبسناها في الصندوق عارية

وثبتنا وردتين في الفراغ الدامي

وحين أمطرت

أحكمنا الغطاء جيداً

وقررنا بدء الكرنفال

فشاركنا ولا تغلق النافذة.

يحتل شعر «الجسد» موقعاً هاماً في خريطة الشعر المعاصر، لكنه تخلى– كما يقول د. وليد منير -عن دوره الرسولي عند الرواد في البحث عن الخلاص، وانفكت العرى التي تربطه بالقضية الوطنية والإنسانية بل والدينية أيضاً كما عند شعراء المقاومة والاشتراكية والصوفية. إن العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة نزلت لمستوى الانحطاط الحيواني في قصيدة شكري عدا قصيدة وحيدة شاذة هي «في مثل هذا اليوم» حيث يقول:

مباشرة

ودون أية أحلام

صعدنا عند عينيك

ولم نسأل

عن العيون التي ذبحتنا

العيون التي تركت في ذاكرتنا

عاصفة وامرأة

تعلق الروح من قدمها

إن كنا نلمح هنا رومانسية وعذرية ما إلا أنه يستدرك في قصائد بعدها ويؤكد عبث الجنس وآليته، حيث لم يعد الجسد هنا محط تقديس نزاري مثلاً لكنه غدا مكاناً لعملية ميكانيكية تقود لنوع من اللذة تحد قليلاً من مرارة الحياة وخوائها، يقول في قصيدة «رجل طيب في إعلان» المقطع الأول:

الرجل الذي تستعمله المرأة

كل صباح

وتجربه في خيالها ثلاث مرات

على الأقل

يظنه على وشك السعادة

ويمثل دوره جيداً

تنام هي

بعد أن

تملأ فراغها العاطفي ويصحو هو

بعد أيام على لا شيء

ويكمل في القصيدة نفسها، المقطع الثاني:

الرجل الذي يشبه بيته ومعطفه وحذاء

يسكن طابقاً عالياً مع بعض الأشجار

ونساء يصعدن

من أجل المحبة

وصناعة بعض الذكريات

حين يتعرين

له يطوق أعناقهن

ويؤدي مهامه بعناية

ثم يرحلن

فيصدق فناجين القهوة وهي تداعب

شفاه البنات

ويكتفي بأن يشبه بيته ومعطفه وحذاءه

كما يقول في قصيدة «رجل طيب يكلم نفسه»:

ثم أكتفي بأن أعض شفة امرأة

كل مساء

ونحن نخلع سراويلنا

ونأمر أعضائنا أن تعمل في صمت

حتى لا يهتز المشهد

وأكلم نفسي ثانية

أنا آلة تصوير

كل ما ألتقطه وهم وفارغ

وغالباً ما تحترق أفلامي من الضحك.

وحذف علامات الترقيم كثر استعماله في الشعر العربي المعاصر كتقنية تجريبية، إلا أن شكري يستخدمها بطريقة معينة حيث يقتصر الترقيم تقريباً في مجموعته – كما رأينا في مقتطفات سابقة– على نقطة الوقف ونقطتي القول وعلامة السؤال. فنادراً ما يضع الفواصل في قصائده لأن البيت الشعري عنده يتكون من دفقة شعورية موحدة لا تتجزأ لذا تكتسح الفواصل. أما نهاية هذا البيت الشعري المكون من عدة جمل فهي نقطة الوقف. فإن كانت القصيدة قصيرة نجد علامة وقف واحدة في نهايتها. وإن كانت طويلة نجد غالباً بعد كل بيت شعري علامة ترقيمية واحدة هي النقطة في نهايتها. نضرب مثلاً البيت الشعري الأول من قصيدة «كلب يعبر المشهد»:

حين هاجمنا الفراغ لأول مرة

قبل أن يحبسنا الليل

في قمره البعيد

دهشنا

صرخنا

وضحكنا

دفعنا طائراتنا الورقية

إلى أعلى

بينما

شاهدنا ضحكاتنا

وهي تحب السقوط.

حين أقرأ جرجس شكري أتذكر لقب «سيد البساطة الماكرة» الذي أطلقه رفعت سلام على الشاعر يانيس ريتسوس، وهو أبو قصيدة التفاصيل اليومية التي أبعد فيها شكري ودفعها إلى آفاق جديدة. إن شكري يمتاز بالبساطة والعفوية في لغته لدرجة السهل الممتنع حيث يبدو شعره سهلاً بلغته العادية لكنه عصياً على التقليد بفنتازيته غير العادية وخياله المدهش. إن بسخريته ومرارته ومفارقته يقترب كثيراً من رائد هذا النوع الشعري محمد الماغوط ويبشر بشاعر ومسرحي لاذع مثله.

قراءة في رواية «تراب الغريب»

◀ محمد سمحان



إن الرواية البروستية الفوكنرية ومن تأثر بها أو دار في فلكها، أشبه ما تكون بلوحة فسيفسائية، لا يمكن أن تبوح بأسرار جمالها إلا بعد اكتمال تركيبها، لأنها تتشكل من مجموعة من القطع مختلفة الأشكال والألوان، التي يكمل بعضها البعض، فتعطي بعد اكتمال تركيبها بهاء كمالها وكمال بهائها بعد رصفها، تتشكل المشهد العام للرواية، فتصبح الأحداث والأزمان والأماكن في كل قطعة (سلايد) في الرواية، بمثابة قطعة من لوحة فسيفسائية يكمل بعضها البعض، تهيء الأجواء والمناخات للراوي ليقول ما يريده، من خلال الأحداث والأزمنة والأماكن.

والرواية من هذا المنظور البروستي الفوكنري لم تعد سرداً تاريخياً ساذجاً للأحداث، في تراتبية زمنية منتظمة، تسير بعفوية ومباشرة وتقريرية، كما في الروايات الكلاسيكية التي تبدأ في زمن معين لتغطي أحداث فترة معينة، تبدأ من يوم كذا أو عام كذا، لتنتهي بيوم كذا أو عام كذا، بهدف إمتاع القارئ في إشغال أوقات فراغه، وإنما هي معمار هندسي محكم البناء، متقن التنفيذ، وعلى درجة من الوعي والقصدية، يجري فيه تحطيم الزمن وتشظيته، بقصد شل وتعطيل فاعليته لصالح السرد، وتوضيح ما سيقوله المضمون، وتوظيف وحدات الزمان والمكان وتفاعلاتهما معا، لصالح البوح أو إيضاح ما يريد الروائي أن يقوله في كل مقطع (سلايد) في روايته على حدة، من خلال تفعيل الزمن وتقنينه في العمل الروائي، مستفيدا من كيمياء المفردات والعبارات، وارتباطها بالذاكرة وما تستدعيه من تداعيات الحدث في الزمان والمكان، ومن بذور العمل الروائي التي تتمثل في عوالم الطفولة، ومكامن الذكريات، كبدايات لتشكل الوعي بنوعيه المؤتلف والمختلف، أو تداخلات الزمان والمكان، أو حتى تعطيل الزمن كليا، والزياحه لصالح البوح أو القول الوظيفي المقصود، لتغدو الرواية بما تحمله معضلة للراوي والقارئ معا يشتركان في كتابتها وملئ فراغاتها وفي السعي والبحث عن حلول لعقدها ومشكلاتها، ولتقدم له أرقاً لذيذاً وتعباً مريحاً، يساعده في إكمال لوحها وتصوراتها، والنضاج أفكارها وتطلعاتها.

◀ شاعر من الأردن.

إن التعامل مع الزمن التاريخي هو أبسط وأسهل عناصر العمل الروائي، أما التعامل مع الأزمنة المختلفة في العمل الروائي، كالزمن النفسي، أو الارتدادي، أو البيولوجي، أو الفلسفي، أو الميتافيزيقي، أو الصوفي، أوغيرها من تصنيفات الزمن، والتلاعب بها تقديما وتراجعا، تشكل في مجموعها الزمن الروائي الذي يجمع بين كل الأزمنة، التي يضبط إيقاعها، ويرسم اتجاهاتها، وينسق بينها، وإن عدم ضبط أو إفلات الزمن سيؤدي إلى إفساد الأحداث والمواقف، والارتدادات السلوكية والاستجابات النفسية، وإن الروائي الجيد، هو القادر على ضبط إيقاع وتداخل الأزمنة، بأشكالها وأنواعها واتجاهاتها المختلفة، بقصد تهيئة الظروف لأداء الرواية الوظيفي، أي ما تريد أن توحي أو تشي أو تقول، ولقد كان فوكنر سيد هذه اللعبة وفارس هذا المضمار وأستاذ كل من جاؤوا بعده وساروا على خطاه بلا استثناء.

إن تقديم الرواية كعقد منفرط الحبات، أو منظوم على غير نظام، هو جوهر الرواية البروستية الفوكنرية، التي تريد أن تدخل المتلقي في متاهة (ثيمات) لا يستطيع الخروج منها، إلا إذا شارك الراوي في البحث عن حلول لعقدها، ومخارج لمتاهاتها، وهذا لا يتأتى إلا من خلال امتلاكه لعين الدودة وعين النسر كما يقول كولن ويلسون، عين الدودة التي تحدق في أدق التفاصيل فتحسن قراءتها، وفهم ألغازها، ونقاط تقاطعاتها، وفك طلاسمها، وعين النسر التي تتمكن من الربط بين أجزائها المنفصلة (ثيماتها)، وإعادة تركيبها وترتيبها، واستجلاء مشهدها البانورامي، فيستوعب أسرارها، ويستمتع بمشاركة الراوي في إعادة إنتاجها من جديد، بتفهم الشخصيات القصصية وأزماتها وصراعاتها، التي تشكل البنية الأساسية في العمل الروائي، وتوظيف موضوعات الجنس والهجرة، والسكر والمخدرات، والفقر والبطالة، والنزاعات والحروب، والتاريخ والجغرافيا، والمثل والقيم رفيعها ووضيعها، وتصارع المصالح، والطبقات والمذاهب والأماكن، بلغة ومفردات وتراكيب وعبارات شعرية، تقترب من القصائد الغنائية.

على ضوء ما أوردته في مقدمتي هذه لضرورتها، أستطيع أن ألج إلى عوالم هزاع البراري الروائية في روايته «تراب الغريب»، موضوع قراءتي النقدية ، حيث كرس البراري نفسه كأديب وروائي، بعد أن أصدر أعماله: الجبل الخالد 1993، وحواء مرة أخرى 1995، والغربان 2000، والعصاة 2001 وتراب الغريب 2007 بالاضافة إلى المسوس (مجموعة قصصية)2001 وقلادة الدم مسرحية 2007 أيضاً.

مدلول العنوان ومضمونه (تراب الغريب):

والغريب هنا في رواية «تراب الغريب» هو البطل الذي يعيش في غربة عن المكان أو الزمان أو الحبيب أو المعتقد أو أي شعور آخر بالاغتراب، وهو البراري نفسه أو جابر الثعالبي كما في الرواية، أما التربة فقد أوحت لي بانها المكان الذي دفن فيه هذا الغريب مادياً أو معنوياً، جسدياً أو حسياص، وزماناً أو مكاناً، ووقائع وأحداثاً، أو ربما تكون هي نثار ذرات ترابه، التي توحي بأنها كلماته أو أفكاره وآراؤه، أو شظايا مشاعره وأحاسيسه وأحلامه، أو روايته التي يرويها في تراب الغريب.

يبدأ البراري الراوي أو جابر الثعالبي روايته في فصل شتائي زماناً ومناخاً، وفي بقعة مجهولة مكاناً، حيث يلتقي بروح مريم أو ثريا (المسيحية) التي حملت من شاب مسلم سفاحاً، فأحدثت صراعا قبلياً ودينياً في شرق الأردن، فتم تهريبها خوفاً من الثأر إلى أحد الأديرة في نابلس، ثريا القادمة من غرب الأردن (نابلس)، الهائمة في براري شرق الأردن موطنها الأصلي، باحثة عن قبر ابنها الخوري الذي لم تره قط، بعد أن تم إخفاؤه لحظة مولده في أحد أديرة نابلس، بعد أن قتل من قبل أقاربها، في مكان ما على مقربة من جبل النبي (نيبو) ربما في ماعين أو مادبا أوحسبان، بعد أن اطلع على وثائق الدير الذي ولد وترعرع وأصبح راهبا فيه، فعرف قصة أمه وأبيه ومجيئه إلى الدنيا، فعاد باحثاً عن أبيه أو عائلته، فلقي مصرعه، ودفع حياته ثمنا لمحاولتة نبش الماضي الذي ظن أنه دفن في مطاوي النسيان.

«مريم لم تحمل صليبا .. حملت آية... لست مريم... أحمل بين يدي صليبي وفي قلبي ترتيل فاتحة، قد لا أكون مقدسة لكن روحي تتجول بين الخرائب كقديس ص15».

تحس هنا وفي هذا المقطع الأول من رواية تراب الغريب، أن هزاع البراري أو جابر الثعالبي يعود بك إلى خرافات الماضي، وحكايات الطفولة المرعبة والمكتظة بالأرواح والأشباح، التي تنغرس في تربة الذاكرة الأولى للإنسان، فتشكل الأساس لأفكاره وآرائه ومعتقداته فيما بعد، فيصعب عليه تجاوزها أو تركها أو التخلص منها.

في المقطع الثاني من الرواية ينتقل «بك» هزاع إلى عمان وإلى فندق جراند بالاس تحديداً مكاناً، وبقفزة تقترب من العشرين عاماً زماناً، حيث يلتقي بصفاء «التي هي ربما الأوراق البيضاء التي سيكتب عليها روايته، أو ربما هي روحه أو نفسه المتعبة التي تريد أن تتخلص من مكنوناتها لتستريح فيعود لها صفاؤها ونقاؤها بعد الإدلاء باعترافاتها، أو روحه التي يود أن يحدثها»، فيخبرها أنه التقى بمريم أي ثريا، فيقول لصفاء «صفاء: الكتابة نوع من الحياة»ص17، وتقول له صفاء «لكنك تخلط الأسماء والحكايات وأنت تخلط الموت بالحياة»ص 18، -لاحظ هنا الرؤية الحداثية الفوكنرية للرواية- ثم تستأنف وتقول له «ألموت والحياة، ألكتابة والواقع دائماً تضع خطاً رفيعاً بينهما»ص 18، وحين يعود إلى البيت يقول:»كنت متأكداً أن ثريا تقف قرب النافذة محتضنة الصليب وترتل سورة الفاتحة»ص19، لكنه يقفز بأفكاره إلى ليلى والكويت والحياة القاسية فيها من أجل تأمين لقمة العيش، ثم يعود ثانية إلى جبل الحسين:

«أتذكر ، تنهمر أشلاء الحكاية حولي، عبثا أحاول لملمة الصور التي تكاد أن لا تنتمي بعضها لبعض» ص19. وتلك رؤى فوكنرية في كتابة الرواية الحديثة أيضاً.

يعود فيتذكر العراقي عماد الجناني، الشاعر السكير الهارب إلى الخمرة لينسى مأساته فيقول له:»أنت أفاق، فيك مكر الرواية وخبث الروائيين، أنت لا تكتب عن ثريا .. أنت تكتب موتي ، ملعون أنت، تفكر مثل الشعراء المرضى أمثالي»ص 20، -لاحظ هنا مسالة التقاطع والتقارب بين كتابة الرواية وكتابة القصيدة حيث يسير الراوي والشاعر سوياً، على الخيط الرفيع الدقيق، الذي يفصل بين عوالم الوعي واللاوعي-، بعد أن ينتقل بك الراوي مرة أخرى إلى قاع مدينة عمان، إلى بار الشرق في أحد الزواريب التي تفصل مطعم هاشم بشارع بسمان، وسينما رغدان، تلك المنطقة المكتظة بالمطاعم والبارات رخيصة الأسعار فيؤمها أصحاب الجيوب والقلوب المتعبة، حيث يلتقي بعماد ويستأنف معه الحوار «الفرق يا عماد أن ثريا تمتلك كل شيء.. الحياة والموت والسر»ص 21.

في مقطع تابع يقول أيوب «وهو نفس الراوي أو الثعالبي في مونولوج داخلي»:»ماهي الحقيقة، إنها ليست قضية فلسفية» ص 21، أيوب قال ذلك باستحياء عندما ساله «عن الرجل الأبيض»ص 21، بينما يقول الراوي راداً عليه «انتهى زمن الاسطورة»ص 21، فيرد عليه أيوب «الأسطورة ليس لها زمن، ومن يحق له إيقاف المخيلة الجماعية، وإن لم يكن الرجل الابيض أسطورة فأين قبره» ص 21.

يواصل الراوي حديثه بإكثار ذكر الرجل الأبيض الذي جاء به رجل مغربي، يمتهن الشعوذة والعرافة، واجتراح المعجزات، مازجاً بين تداعيات اللون الأبيض، ومدلولاتها، لينقل المتلقي بعد ذلك إلى تل حسبان المكتظ بالأسرار، وبالكهوف وبالآثار، وتدخل هنا شخصية أبي النور، حارس التاريخ وكنوز الآثار، ذلك الرمز الذي تدور حوله الشبهات، ويريه المغارة التي تشبه الغرفة، وخنجرا ليس رومانيا، ولجام حصان، «ربما الخنجر الذي ذُبح به الخوري ابن ثريا»، ثم يرفع غطاء تابوت حجري، ليريه بداخله مسحوق عظام أبيض - ربما مسحوق

عظام ابن ثريا أيضا-، في تواصل تداعيات ذهنية لونية، عن خلط الأحاديث ما بين أسطرة الرجل الأبيض، واللون الابيض، ومسحوق العظام الأبيض، والثلج الأبيض، والورق الأبيض، ثم يفاجئ القارئ بأن ما كان يراه محض أحلام وكوابيس، رآها حين كان طفلاً في منامه، مما دبّ الذعر في قلب أمه التي تأخذه إلى بيت فتنة، المرأة التي تعالج مثل هذه الحالات بالتعاويذ وتفسير الأحلام، والتي تربط بين أحلام الفتى الصغير وبين الأبيض، الذي هو ابن المغربي المشعوذ أيضاً، لتختتم معالجتها بالقول:«صاحب العقل شقي مثل هذا الولد وصاحب القلب جرحه ما يطيب مثلي»ص 27.

ينتقل الراوي بنا في المقطع التالي إلى الكويت، ويشرح بعض معاناة العيش فيها، وحديث نسرين التي تحتسي الخمرة بشراهة - والتي تجره بجنونها معه - عن بيروت والروشة، وحلم متعة قضاء زيارة مشتركة معه إليها، ثم ينتقل بالقارئ إلى قصة لقائه بها لأول مرة، وحتى حرب الكويت الأولى، وهرب المغتربين منها بعد دخول جيش صدام إليها، ويوحي إلى القارئ أن مجرد حضور نسرين يأتي مترابطاً بتذكر صفاء والعكس كذلك، ويعود ليسرد للقارئ مأساة نسرين، ومقتل أبيها في الحرب الأهلية في لبنان ومآسيها، ورسالتها الإلكترونية القادمة من أستراليا. والحديث عن الغربة في الكويت، يذكره بسعدي الفلسطيني المعذب بهويته أمام الحواجز ومعابر الحدود العربية، ورواية غسان كنفاني رجال تحت الشمس التي تستدعيها تداعيات الأحداث ويقول:«الإحساس متعة وكتابته لذة لا تقاوم إن أتقنت»ص 32، وسعدي هذا يافاوي هاجر إلى نابلس وعاش في أحد مخيماتها، ثم تعرض للنزوح إلى شرقي نهر الأردن عام 1967، حين رفض أبوه مهزلة النزوح المتكرر والارتحال الدائم.

لكن سعدي يستقر في عمان، ويدرس الأدب العربي في الجامعة الاردنية، ويرتحل بشهادته إلى الكويت ليعمل مدرسا هناك، لسنوات، ثم يخرج نازحا عن الكويت جراء حرب العراق فاقدا كل شيء في حياته إلا حياته.

ومرة أخرى وفي مقطع روائي آخر، ينقلنا الراوي إلى سفوح جبال مؤاب، وإلى منطقة طفولته وأحد مسارح روايته، فيصور لنا نمط الحياة الرعوية فيها، ليدخل من خلال هذا المسرح أحد أبطال روايته وهو حمد «المرابعي عند أبي ثريا الإقطاعي»، والذي اختطف ثريا من زوجها، وحملت منه بالطفل الذي سيصبح الخوري القتيل، والزمن يعود بنا إلى مئتي عام تقريبا، وهو زمن بدء الحكاية الأساس في الرواية، ويتداخل مقطع آخر من الرواية هنا مع المقطع السابق، لتدخل إلى مسرح الذهن شخصية صفاء، في مقهى الرابية في أحد ضواحي مدينة عمان المعاصرة، وفي يوم شتائي مثلج،- كيوم مجيء الخوري ابن ثريا إلى بلاد مؤاب، باحثا عن أصله وأهله، وكيوم مجيء ثريا (الطيف) باحثة عن قبر ابنها المدفون في أحد مقابر كهوف مؤاب-، ولتقول كلاما له علاقة بالكتابة، و برؤية الكاتب الذكر للمرأة الانثى، مبدية رفضها للكتابة الذكورية المعبرة عن أفكار وأحاسيس الأنثى، لكن الراوي يواجهها بمنظوره للرواية الحديثة فيقول لها:«الرواية غير الحكاية، الزمن مرتبك هنا، ثريا تأتيني من بعد مئتي سنة أو أكثر، الزمن عندي كألواح الصفيح، الحياة التي تشبه المدن تخلط كل شيء»ص 35 - إنها إذن رؤية الراوي البراري للرواية البروستية الفوكنرية الحديثة، تبدو واضحة جلية في هذا القول-، ثم يقول لها إنها جزء من الرواية، فتقول له إنه يخلط بينها وبين ثريا، ويجيبها ربما، فالموتى يختلطون بالأحياء، والموت لا ينهي الأشياء، وحين تدخل إلى منزله ترى أن البيوت الحديثة في المدن لا تختلف عن المقابر الكهوف التي تبحث عن تراب ابنها في إحداها.

في مقطع جديد يعود الراوي للمقارنة بين نسرين وصفاء، «لم أحب نسرين كما أحبتني.. ولم تحبني صفاء كما أحببتها» ص 38، ثم تدخل من خلال المقارنة على هامش الذاكرة ليلى

الفتاة الملكاوية (نسبة إلى قرية ملكا الاردنية والتي أصيبت بالتهاب السحايا في طفولتها مما أدى إلى تقزيمها وتشويه شكلها) والتي لا تحمل من الأنوثة إلا اسمها، حيث دفنها والدها في أحد قبور الرومان القديمة «التي استفحلوا في تركها كآثار الجدري في أرضنا»ص39، في حادثة ستجيء تفاصيلها فيما بعد.

في مقطع جديد آخر، يدخل عصمت الذي عرف الراوي على جابر الثعالبي القادم من إحدى واحات تونس (المؤلف)، والذي يمثل التقاء الموت بالحياة (كتابة الرواية) ذلك الجندي العراقي المسكون بغزو أمريكا للعراق، وبما رافق الغزو من آلام ومرارات لا تزول مع الزمان، ولا يقوى على محوها النسيان، وقد أدمن على الشراب وشراهة التدخين، ويكثر الحديث عن تفاصيل حروب العراق العبثية المعاصرة في إيران والكويت والمدن العراقية، والتي لا يعرف سبباً لابتدائها أو انتهائها.

على هذا المنوال تسير خطى رواية هزاع البراري، انفجارات ذهنية، تستدعي عواصف فكرية، تتطلب بناء لوحات زمكانية متقاطعة ومتشظية، يؤلفها ويوالف بينها، ولغة شعرية شفافة، تأخذك حتى تكاد تشغلك عن مضامينها، لتخدم في النهاية ما يريد الراوي أن يقوله في روايته، وقد رأيت أن أورد نماذج منها لتدل على بقيتها، كما أردت أن لا أستمر في تتبعها، لأن قراءة الرواية بكاملها، أفضل من ابتسارها وتقطيعها.

ولكن ماذا يريد أن يقول لنا البراري في روايته؟!، تلك التي حشد لها كل هذا الكم من الثيمات والمقاطع، أفقياً وعمودياً وعلى رقعة من الزمان تمتد على مسافة مفتوحة من الأوقات المكتظة بالأحداث، وعلى رقعة مكانية تمتد من المغرب المتمثل بالشيخ المغربي، وإلى نهايات الوطن العربي في المشرق، متمثلا بحرب العراق مع إيران وأخيراً احتلال العراق للكويت، مروراً بالقضية الفلسطينية والحركات الثورية التي انطلقت باسمها، والحرب الأهلية اللبنانية، أي أنه غطى أحداث التاريخ العربي المعاصر وما رافقها وأعقبها من نتائج، على كافة الصعد الفكرية والسياسية، والاقتصادية والاجتماعية، مما أهلّها لأن تكون رواية ذهنية فكرية بامتياز، هذان البعدان الزمكانيان، الذان وظفهما البراري ، ليخدم أهدافه الذهنية الفكرية بحرفية روائية تلفت الانتباه.

ماذا يريد هزاع البراري أن يقول في روايه وماذا يريد لروايته أن تقول؟؟

يقول البراري بمكر الروائي، وخبث الراوي كما وصفه الشاعر العراقي المحبط عماد في روايته، وكأنه الحاوي الذي يرقص مجموعة من أفاعيه بفنية واقتدارعلى ألحان مزماره الرهيف:

«الزمن مرتبك هنا، وثريا تأتيني من بعد مئتي سنة وأكثر، ألزمن عندي كألواح الصفيح، ألحياة التي تشبه المدن تخلط كل شيء، عزيت أحلامي بأنني سأكتب رواية ليست كأي رواية» ص 35، «الحرب أنثى تحسن التكاثر، أما الثورة فهي الكذبة الوحيدة التي نؤلفها، ونصر على تصديقها» ص56، «نحن الأحياء نعيش موت الموتى أكثر منهم» ص 63، «لا توجد أمة أتقنت الموت مثل هذه القبائل التي نثرتها ريح القوافل، ما بين محيط يحمل الغزاة، وخليج يشعل النار والدخان» ص 64، «الخطيئة لا تمحى بالصلاة والتأمل فقط» ص 65، «إننا نصنع الأسرار لنفشيها» ص 65، «ألموت لا ينهي الحكاية بل تكتمل به»ص 65، «الاحتمالات كثيرة لكن الخيار واحد» ص 68، «نهر تجف قداسته بعد أن تقرصنوا على مياهه الشمالية» ص 69» (نهر الأردن)، «إنه ضياعنا في الزمان والمكان.. تختلط الأشياء مثل امتزاج الميت بالتراب والكلام الفارغ.. والعلاقة هنا أنه يبحث عن قبر لميت.. وأنا أبحث لميت عن قبر..» ص73، «صرنا نعمل بالكهوف التي تسلمنا إلى دهاليز توصل إلى كهوف..» ص 73، «من الأفضل لنا أن نختار نهاياتنا.. ما دمنا لم نختر بداياتنا..» ص74،

«وكيف نختار نهاياتنا؟ بالرفض..»ص 74، الأبيض ليس تائها نحن فقط الذين نتوه عنه» ص 74، «أن أعود من الحروب بهذا الجسد وهذه الروح، هي الخيانة التي لا تمحى، هم استشهدوا لأنهم أكثر طهراً مني» ص 76، «كيف نجوت بينما هم تساقطوا كأوراق الخريف، لأنهم أكثر طهراً مني» ص 76، «لم أمت لأني أحب الموت، السجن والخيانة ونقض العهد كلها جعلتني أحب الموت حتى تمنيته» ص77، «عندما نزرع البذور الفاسدة.. ألسنا المسؤلين عن تسمم من أكلوها» ص 76، لو كنت مثل الثعالبي، «الثعالبي الراوي أو البراري نفسه»، «كتاب مطلسم، رموزه دفنت في صحرائنا العربية، والآن يهذي بالصور المتداخلة والكلام المجنون» ص 79، «ما الجدوى من رجل يحمل حلما كاذبا، إنه كامرأة كاملة الأنوثة، تزدهي بحمل كاذب» ص80، «أنا لست ملاكاً، نحن الشعراء أنصاف شياطين، أما هن فقطع لذيذة من جهنم» ص 83، «الفقر والعيش بالشعر الذي لا يسد الرمق» ص 83، «عزمت على مكابدة كتابة الرواية، وأتمنى أن أرى قبر جابر الثعالبي» ص84، «لقد أخافتني قدرتك على إعادة التكوين من نقطة غائرة في حياة هذا الشخص، أن تحول كل شيء إلى أدب فهذا ما أحسدك عليه» ص 85، «ما جدوى أن يكون لك وطن لا تستطيع أن تعفر وجهك بترابه» ص 87)، ما جرى في الكويت هدم جسر أحلام العودة إلى فلسطين، أما أنا «سعدي الفلسطيني المغترب في الكويت» فقد أدركت أن الجسر بيني وبين فلسطين قد انهدم مرة واحدة» ص87، «الفقد الحقيقي يبدأ عند الناس بمحاولة النسيان، ومن ثم النكران، حتى يتمكنوا من تبرير خياناتهم لأنفسهم» ص 89، «الكويتية التي فقدت أولادها الثلاثة، علمته أن الموت خدعة، إنه كالسفر، غياب عن العين فقط» ص 89، «وعندما نحب شخصا فإنه لا يمكن أن يموت أبداً، وهذا سر الخلود الذي فهمه جلجامش متأخراً» ص 89، «الموت لم يكن هنا داخل القبور، بل في الأماكن التي يخلونها، ويتركونها مشرعة للوحدة والذكريات» ص 90، «أما نحن فنجيد إغلاق الأبواب والمنافذ، لأننا لم نعد نرغب بعودتهم، وهذه هي الخيانة الحقيقية، وحياتنا لم تعد تتسع لذكرياتنا معهم، وهذا ما يجعل الموت قاسياً» ص 90، «إنني أعمل مقاربة بين الشعر والحلم، فكلاهما ينبعان من ذات المنطقة المبهمة» ص 91، «لكن السر يورث» ص 91، «تماماً كما تقبل السجن بدون محاكمة» ص 93، «لكن الكتابة ضد الموت، وهذا ما يجعل المفارقة ميزة» ص 93، «أوراق ورسائل بلا عناوين بلا أسماء، اختلطت مع الانسحابات الأخيرة، الآن هي بلا معنى بلا قيمة... لا أعتقد أن هناك من ينتظرها.. خذها ربما في يوم من الأيام تصنع منها شيئاً ما» ص 93، في القراءة أفكار يمكن أن تتطور لكي تصبح نصوصاً ناضجة الملامح» ص 95، «الجمل تنضح بشعرية فائضة ومربكة فالنصوص القصيرة لا تتسع للاستعراض اللغوي» ص 95، «أردت أن أبعثر أفكاراً غير منضبطة لكي أهرب» ص 96، «نصوصك كانت تشبهني لدرجة الفزع...» ص 97، «الإنسان عندما يرى بعض خفاياه تخيفه الحقيقة» ص 97. «أنا كنت أتكلم عن نفسي وليس عن نصوصك» ص 97 – (انعكاس النص على المتلقي)، «غضبت لأن هنالك شخص في البعيد، يعرف عني أكثر مما يجب وأنا لا أعرفه» ص 101، «أرادت أن تخلع كل أقنعتها لكنها خشيت أن تبدو بشعة» ص 101، «في حياتنا الشخصية لعنات كثيرة، غير أن أكثرها قسوة أن تفقد القدرة على التعبير عن ذاتك، في حين يتقنها شخص غريب وببراعة غير مفهومة» ص 101، «أقارع شخصية روائية فرت من عقل كاتبها لعدم انضباطيتها»ص 102، «أيقونة الغريب تلتمع على مثلث صدرها» ص 102 -(المسيح المصلوب لقوله الحقيقة يعني الكاتب)، «عندما نموت لا يبقى منا سوى هذه الكتابات غير المفهومة، في زمن لا قراءة فيه» ص 105، «الخيوط حينما تهمل تلتف حول عنق صاحبها» ص106، «أنت تنقب في موتنا وسننقب في حياتك فلا تهنأ ابداً» ص 111، «أنا أفكر بهم كثيرا فأراهم» ص

120، «الأبيض.. إنه غريب لا بواكي له» ص 124، «التاريخ مثل الضمير لا بد أن يصحو» ص 128، «أكبر الكبائر تبدأ بكلمة... كلمة واحدة ثم ينسكب كل شيء مرة واحدة» ص 129، «الصحفيون المتعبون لفرط كتابتهم المتشابهة والمجاملة..» ص 130، «أنا لا أكتب من خارجي ألكتابة انفجار» ص 130، «نحن أحياء بلا صحة وهم موتى أصحاء» ص 132، «أصبحنا نحتضن بنادقنا المغسولة بالزيت حتى لا تصدأ» ص 132، «حياتنا الآسنة لا يمكن ن نأخذها على محمل الجد لأن هذا انتحار.. هي مجرد كذبة نبرع في تصديقها» ص 134، «الزمن في داخل العتمة لا شكل له حتى نتيقن منه» ص 135، «إدارة المهرجان (مهرجانات المسرح الدورية والموسمية) تدفع مبالغ طائلة من أجل استضافة عروض عالمية عديمة الفائدة» ص 125، «الحروب لم تهزمني.... ما هزمني هو هذا... صورة قاسم (ضابط عراقي مقاتل خارج الخدمة) وهو يذوب ويذبل من الجوع والإهمال» ص 138، «كلهم هي، (ثريا) الأبيض، وجابر الثعالبي، والعجوز الكويتية، وقاسم علي (الضابط العراقي المهمل والمنسي بعد الحرب)، وعزيز الحائر، وأبو النور، «حارس تاريخ الوطن وآثاره) كلهم كلهم .. ما عدت أعرف الخيط الفاصل بين حياتهم وموتي... موتهم وحياتي.. هم أزمنة مختلفة ويتقاطعون في أحلامي... وفيما أكتب» ص 156، «أنا أرى مشهداً واحداً.. أرى موتهم فقط.. أما أنت فتختلط عندك الصور.. الكتابة والخيال.. القصص والواقع.. أي طب سيعالج أمراً لا يمكن فهمه» ص 156، «لماذا كلما حضرت أرواحهم سقط المطر» ص 157، «لا يكتمل الموت حتى تكتمل الحكاية» ص 157، «كنت وطني في هذه الغربة التي تتقيأ فوق أوطاننا »ص 158، «فقدت المقدرة على الكتابة.. لا أريد أن أفعل شيئاً غير الاستغراق في التفكير، وتحنيط الأحلام الميتة» ص 158، «الأبيض (أحد رموز وشخوص الرواية- لاحظ الأبيض الشيروودي) مجرد رجل اختلف الناس في موته واختلفوا على قبره» ص 159، «لا يمكن أن يكون الزوج قد تزوج بجنية وأنجب منها، لأنه في الأساس عقيم» ص 159، «قد يكون أبو النور قد سئم الحكايات التي شتتت شمل الحكاية.. - تلك الالفراغات التي خلفها موت مفاجئ.. فقام بفتح التابوت الحجري وأغلقه على نفسه-.. مخلفة فراغات جديدة أو ربما يئس من عددها فاختار الغياب، بعد أن جردته الحياة من كل شيء» ص 159، المنطق يرفض ولكن من قال إن حياتنا منطقية» ص 164، (سوريالية الواقع العربي المعاش)، «جسد بال لا يناسب ثورانات روحي.. روحي لم تهزم لكن الأعضاء اهترأت» ص 170، «أنا مثل جلجامش، قتلته فكرة حتمية الموت قبل أن يدركه الموت الحقيقي» ص 170، «معجزة كتلك التي حدثت مع ليلى، لو حدثت تلك المعجزة سوف تتقلص الرواية حتى تصبح بحجم قصة قصيرة» ص 171، «أكتبوا في دفتري.. أكتبوا من أجل غربتي.. أنا بينكم لم أكن غريباً» ص 171، (تشابه الأشخاص والحكايات والأزمنة والأماكن في كل زمان ومكان)، (عزيز الحائر في صالة المطار).. «أقاتلهم (الأمريكان) واليوم أذهب إليهم لاجئا..شيء يستحق الضحك والبكاء معاً» ص 172، «كثير من صنوف العيش تمتص العمر كالموت.. والغياب مثل دس ميت في جوف الأرض» ص 172، «هي روحي تتسكع في الأمكنة، أعيش موتهم أكثر مما أعيش حياتي» ص 173، «عندما تنجب ستسأل عن الذي أنجبته .. أخبرها أنه مات حتى يخف عذابها» ص 173، ثريا يسرق منها وليدها ويخفى عنها، لأنه نتيجة لقاء مسيحية من مسلم.. تُحكم بالبقاء في الكنيسة وتعيش في قبو مع فار.. «ثريّا ماتت جالسة .. سبحتها في يدها ونظرتها مطمئنة» ص 176... «عاشت بيننا مثل الغريبة وماتت موت الغرباء »ص 176.. «أشرّت إلى مكان قبر الأبيض وقلت هنا احفروا قبرها .. هي أرادت ذلك بقلبها لا بلسانها» ص 176، «دفنّت في الحفرة(القبر) .. فوجدتها عذراء لم تضم رفات ميت سابق» ص 177، أيوب (الراوي) يسأل «هل أوصتك فعلاً، أم كنت تبحث عن الميت في باطن

الأرض» ص 177، «لو دفنّاها في المقبرة مع أهلها لكان أفضل (تراب الغريب أو قبره وهو عنوان الرواية) ستأكلها الوحشة هنا» ص 177، «إنه النظام... أنا أفتقر لروعة الفوضى.. الآن أنا مملوء بالممنوعات.. لا تأكل .. لا تشرب.. لا تغضب.. لا تتوتر .. غير مسموح لك أن تتمتع بقلق كبير.. ها أنا الآن شاعر حزين» ص178، «تسرّعت في المجيء... جنوني لا يلائم هذا الزمن» ص 181، «إنك تعطي من تحب حتى ينسى هو أن يعطيك شيئاً واحداً مما أنت بحاجة إليه» ص 182، (استحالة الاستمرارية بين ثريا وحامد سابقاً واستحالة التواصل بين نسرين وجابر الثعالبي، الراوي وكلاهما وكلتاهما في الحالين مسلمين ومسيحيتين؟؟!!)، إن شخصا بامتداد جابر الثعالبي لا يمكن إلا أن يكون صحراويا.. الصحراء وحدها القادرة على استيلاء إنسان تتخطفه أسنّة الأعداء ومؤامرات الأصدقاء ويبقى كنخلة صامتة، «في مسامات هذه الرقعة من الموت آلاف الثعالبي، المفجع أن أحداً لا يعترف بهم.. يهجرون الناس من أجل حروب خاسرة» ص 183، «هذا الزمن المجفف لا يجود بحرب أنتصر فيها» ص 184، «من يخسر يخسر كل شيء حتى رغباته» ص 184،(ليلى القزمة والقبيحة والشوهاء): «أنا خلقت من أجل أن أحب ... المشكلة أنني لا أجد من يحبني.. قلبي أكبر من حجمي» ص 184، «ليلى كلنا نحبك .. كل من عرفك أحبك» ص 184، «أنت لن تقبل بحبيبة مثلي.. أنا في نظركم لست امرأة ولست طفلة» ص 185.. «هذا هو الموت الذي لا يعترف به أحد» ص 185، «سكوتنا ما جلب لنا غير العار» ص 187، «إنني مهتم بتاريخ المكان... ليس التاريخ المكتوب.. بل أبحث عن أشياء بأطراف الذاكرة... أصوات تلتجئ بين شقوق الحجارة ومسامات التراب» ص 190، «صفاء قالت هو أكثر من سمع ورأى» ص 190، (الحلاق.. ربما كناية عن التاريخ أو الزمن) «لكنه يعتصم بالصمت» ص 190، «هناك كثير من غوامض هذه الحياة.. العلم يعجز عنها، في هذا الوجود أسرار لا تكتشف وأسئلة لا تجد إجابة.. العلم مادة أما الروح فأمرها بيد خالقها» ص 191، «إنك لا تدرك قيمة حياتك.. لذا تلهو دون حساب» ص 193... «أنا أعيد بناء الماضي لأعيشه» ص 193، «هل تعرف أن أعمارنا تبدو علينا كالملابس الضيقة.. لا تكفينا ولا نملك تغييرها» ص 194، «سأموت وحيدة وسأدفن في أرض غريبة» ص 194، (نسرين)، «إنه يهذي منذ فترة وجيزة.. يحادث الموتى.. سيصاب بالجنون.. سيدور في الشوارع مثل المعاتيه.. والمخبولين» ص 197، «الحب ليس لحظة عابرة.. إنه كالجسد الذي يتلبسنا لا فكاك منه إلا بالموت الجارح، ص 198، «أنا أكتب ولن أفسر شيئاً» ص 200، (الآخر) «لأنك عاجز» ص 200، «كل قصيدة جديدة لدي هي درجة في السلّم الصاعد إلى هاوية الموت» ص 201، «جلست إلى أوراقي وبدأت أكتب.. (بعد موت نسرين ودفنها في أرض غربتها).. أكتب وأنا لا أعرف أي نوع أدبي أغوص فيه حتى أعالي هامتي.. عندما فرغت وجدتها أقرب ما تكون إلى قصة قصيرة.. وضعت العنوان.. تربة قبر، ص207، «أنت تكتب وصيتك (صفاء) أنت تعذب نفسك» ص 208.. «هذه المرة لا تتحدث عن موتهم.. أنت هنا تصف موتك.. ترسم معالم قبرك كأنك تراه.. كأنك بداخله» ص 208، «تحب الحياة.. أي حب وسط هذا الموت» ص 209، «وجود مساحة شاسعة للموت لا ينفي حبي للحياة» ص 209، «تكلّمنا عن الموتى حتى نبتت حولنا المقابر» ص 209، «وقف على رجوم جبل النبي (نبو) الذي سيكون موطئا للحجاج والزائرين،ص 210، «وهو يجتاز الشريعة (نهر الأردن) التي رسمت تاريخ القداسة والحرب في هذه البلاد» ص 210، «المسيح كان غريباً» ص 212، (وتراب الغريب كان السماء)، «كل أبطال القصة أحاطوا به.. الأبيض (ربما الورق المعد للكتابة أو ربما روحه التي طهرتها الكتابة أو نفسه التي اغتسلت بحبر الكتابة).. الثعالبي (الراوي التونسي) ..العجوز الكويتية.. وفتنة (الأردنية) وعشقها الميت.. وعزيز الحائر

(العراقي).. وقاسم مهدي (العراقي الجريح المنسي) وأبو النور (حارس التاريخ والآثار الأردني) والمغربي القادم من المغرب الأقصى... والخوري ابن ثريا وحمد وسعدي ص 218، (الفلسطيني المحكوم بالغربة والمنافي) وبقي يتحدث مع صفاء، «قبرك بلا ملامح كحياتك،ص 219، (عماد الشاعر المحبط للثعالبي)، «نحن الموتى لا نتعذب بموتنا.. نحن نعيشه بينكم أنتم من تعذبون بموتنا.. تلاحقكم الذكريات والصور حتى تفزعوا في الليالي كالمجانين.. إننا نشفق عليكم.. تأكلكم نهاياتنا حتى تنتهوا ذات يوم مهمل» ص 219، «يلومني لأنني صدقت قصة كاتب لم يكن يعني ما كتب» ص 220، «حين يحاصرنا الفقد يشوهون أيامنا بحضورهم الذي لا ينتهي.. وحين نموت لا نستريح.. بل نشقى بنهاياتنا التي تاتي قبل أوانها فنموت ولا نموت» ص 220، «هذا كل ما وجدناه.. وآخر ما تركه لكم» ص 220، (جابر الثعالبي أو الراوي أو هزاع البراري).

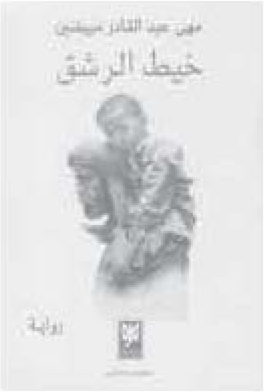
بعد كل ما تقدم واستعرضته مما أراد أن يقول البراري، من مأثورات وأقوال في روايته تراب الغريب، جاءت على نحو روائي غير مباشر، وغير وعظي أو خطابي تقريري، ترى ماذا يمكن لرواية غرائبية الحكايات، يختلط فيها الماضي بالحاضر، والخيال بالواقع، وتتماهى الأزمنة والأماكن، والأحداث والأشخاص، في شبكة عنكبوتية الخيوط، عنقودية البناء، ذهنية الأبعاد والأمداء، سلسة عذبة اللغة، شعرية الجمل والمفردات، سوريالية الحكايات، فوكنرية الملامح والقسمات، وحين تأخذ أسماء أبطالها بصفاتهم ومواصفاتهم، وترسم أبعاداً لأدوارهم وسجل أعمالهم، ولا يبتكرها صانعها ومحركها اعتباطاً، وحين يتحدث الراوي بلهجات أصحابها المحكية بإتقان وكأنه من أبنائها، وبذات مفرداتها ومصطلحاتها (اللهجات البدوية والمحكية الأردنية والفلسطينية واللبنانية والعراقية والكويتية وغيرها)، وحين تمتزج الحقائق والحوادث بالأساطير والخرافات، أقول: ماذا يمكن لرواية كهذه أن تقول أكثر مما قالته رواية هزاع البراري – تراب الغريب–.

وهل سيكون الأدب – والرواية جزء فاعل ومؤثر منه وفيه – إلا عنصرا وأداة لتطهير الذات، كما يقول نقاد ومفكرو الأغريق القدماء، من خلال الاعتراف بالأخطاء أو التوجيه لأخذ العظات، ليصبح الأدب الحقيقي أشبه ما يكون بكتاب مقدس، يلعب دوره في تهذيب وتوجيه الأمم نحو أقانيم الحق والعدل والخير والجمال، ويصبح كاتبه بمثابة نبي يكرز ويعلم ويصيح في براري الروح الإنسانية، ليعيدها إلى منابعها الأولى، صافية كصفاء نفس هزاع البراري، الذي استطاع بعد سقوط راية الرواية الأردنية من يد مؤنس الرزاز بوفاته، أن يلتقط تلك الراية ليسير بها قدما من حيث انتهى صديقه ومعلمه مؤنس، رغم محاولات كثير من الروائيين والروائيات فعلا أو قولا وأساتذة الأدب والنقاد وآلة الإعلام التي تخلط الحابل بالنابل، أقول محاولات صناعة وترويج روائيين وروايات، تصبح كأهرامات الثلج حين تسطع عليها شمس الحقيقة، برواية كتراب الغريب وروائي كهزاع البراري؟! رواية استوعبت كل مواصفات الرواية الحديثة، وروائي أتقن استعمال أدواتها وأدواته في كتابتها، فعرف ماذا يقول وماذا تقول، وكيف تقول وما ينبغي أن يقال، فجعلها جديرة بالقراءة والتأمل والاحتفال، من قبل دارسي ومدرسي الادب ونقاده وعشاقه، ومن قبل وسائل إعلام نأمل أن تبحث عن الحقيقة، وتتقرى الصواب وتتحرى الهدى، بعد أن أنهكها السير في مسارب الغي ومتاهات الضلال، فالشمس لا يستطيع أحد أن يغطيها بغربال.

جرح الذاكرة ... وشعرية البوح

قراءة في رواية "خيط الرشق" لمهى عبد القادر مبيضين

د. يوسف الإدريسي



إضــاءة :

صدر للدكتورة مهى عبد القادر مبيضين رواية تحت عنوان: خيط الرشق، في طبعتها الثانية عن دار ورد الأردنية سنة 2010، وهي رواية تقع في 139 صفحة من القطع المتوسط، وتدور أحداثها بين فلسطين والأردن، جاعلة من مأساة طرد الفلسطينيين من أرضهم وتقتيلهم اليومي الممنهج موضوعاً لها. وبالنظر إلى قيمة العمل وأهميته الفنية والتاريخية نقدم القراءة التالية.

على سبيل التمهيد :

لم تكن سنة 1948 بداية المأساة الحقيقية للشعب الفلسطيني، ومن خلاله كل الأمة العربية، كما لم تكن مقدمة للنكبة أو لانتقام التاريخ من قوم تنكروا لما صنع منهم أمة مجيدة، بل كانت مجرد نتيجة لأحداث جسام ولمؤامرات خارجية -وداخلية أيضا- أخذت تحاك ضدهم منذ بدايات القرن العشرين، إن لم يكن قبل ذلك التاريخ. ولذلك فالقارئ في طبيعة الصراع حول فلسطين وبسببها لا يمكنه أن يجلي حقيقته وخباياه إذا وقف فقط عند وعد بلفور -السيء الذكر- وما تلاه من وعود وتكالبات معلنة وغير معلنة أيضا، بل عليه أن يعود قبل ذلك بكثير ليدرك ما كان يحاك للعرب عامة والفلسطينيين خاصة الذي بدأت تنكشف خيوطه قبل عام 1948.

والحديث عن ما قبل 1948 وعن الخيوط التي أخذت تحاك منذئذ يشكل أساساً من الأسس التي انبنى عليها العالم السردي في رواية: خيط الرشق، ولذلك فليس اعتباطاً أن يشكل الخيط -بمختلف أشكاله وتلويناته وترميزاته- أساس الحكي ومداراً لأحداث ووقائع كثيرة، وأن يتكرر ذكر بعض أنواعه أكثر من مرة في الرواية: خيط الرشق، وخيط

باحث من المغرب.

الاثليكون، وخيط العنكبوت، وخيط الحرف، وخيط الكلمة... وليس مصادفة كذلك أن تختار الروائية من بين هاته الخيوط – وكثير غيرها- خيط الرشق لتسمية عملها به، مع ما يحمله العنوان من دلالات وإيحاءات، كما سنرى لاحقاً؛ كما أنه ليس اعتباطياً أن تصرح شخوص الرواية عبر مراحل ومحطات مختلفة من الحكي وفي مقدمتها بطلها عبد القادر بأن ما حدث لفسلطين وللفلسطينيين يعود إلى « قبل عام 1948» (ص 52) ، وأن المقاومة بدأت تشتعل وتتأجج « يوما فيوم قبل 1948.» (ص 64)(1) .

ليس معنى ذلك فحسب أن الإطار الذي ينتظم فيه الحكي في الرواية، ويوجه شخوصها وأبطالها، ويحرك حواراتهم هو ماحدث قبل سنة 1948 وبعدها من هجمات سعت إلى فصل الفلسطيني عن ذاته وقطع صلاته بتاريخه وتراثه وجغرافية أرضه، وذلك بغاية فرض واقع آخر جديد، بل يعني أيضاً أن استدعاء السارد للذاكرة وتوسله بها– التي يلاحظ أنها تكاد تتكرر في كل صفحات الرواية كمصطلح ذهني أو كنشاط إدراكي للنفس يستعيد أحداث الماضي "الأليم" – إنما هو وسيلة للتعبير عن موقف يعلن تمسكه بكل ما يرمز إلى الأرض السليبة، ويسجل رفضه لكل المحاولات اليائسة لاجتثات الذات من جذورها ومحو الذاكرة... وهو ما نستشفه من العنوان، وكثير من عتبات الرواية.

1- شعرية عتبات: خيط الرشق

مثلما للبيوت أبوابها المستقلة والفريدة التي تظل موصدة، كل راغب في ولوجها ما لم تفتح له فيمر عبر عتباتها، كذلك للنصوص عتباتها الخاصة التي تظل متمنعة على قرائها مستعصية على فهمهم لها دون المرور ضرورة عبر عتباتها وإدراكهم لدلالاتها وإيحاءاتها.

والعتبات النصية هي مجموع البنيات اللغوية والأيقونية التي تتقدم المتون وتعقبها –وقد ترافقها أيضاً أحياناً كثيرة- لتنتج خطابات واصفة لها تُعَرِّف بمضامينها وأنواعها، «ومن أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف، والعنوان، والأيقونة، ودار النشر، والإهداء، والمقتبسة، والمقدمة... وهي بحكم موقعها الاستهلالي- الموازي للنص والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبياً وأسلوبياً ومتفاعلة معه دلالياً وإيحائياً، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطاً وثيقاً على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحياناً.»(2)

وقد تميزت رواية: خيط الرشق، من بين ما تميزت به، بشعرية عتباتها ودقة تناسقها وترابطها. ويلاحظ المتابع لها أن الروائية د. مهى مبيضين لم تكتف بالتحكم في صياغتها على مستوى المتن النصي فحسب، بل إنها تدخلت –استناداً إلى حسها الفني البديع وذوقها الجمالي الرائق- في تشكيل بعضها وإخراجه، وهو ما نستشفه من الغلاف الذي حرصت بنفسها على اختياره وتصميمه كما تخبرنا بذلك صفحة الجنيريك (ص2).

ولئن كان ذلك يعني أن كل عتبات الرواية –بما فيها الأيقونة- من وضع المؤلفة واختيارها، وليست من وضع الناشر كما هو معمول به في كثير من مؤسسات الطبع والنشر، فإنه يؤكد قولنا السابق بتمتعها بحسن فني عال، ويشي –في الوقت نفسه- بأن حرصها على إيصال رسالتها وحسن إبلاغها جعلها تكثف عناصر خطية وأيقونية وتقنية متعددة، وتصوغها بصورة تجمع بين دقة الإيحاء وعمق التكثيف، ما دامت العتبات ليس من غاياتها الإفصاح عن النص والإفشاء بكل دلالاته ومعانيه، ولكنها دورها محصور في التلميح إلى عالمه فقط، وهي بذلك تتعمد إغراء القارئ واستدراجه للدخول في عالمها السردي حتى يدركه في كليته الدلالية وعمقه التخييلي.

ويبدو من خلال متابعة بنيات العتبات وطرائق تشكيلها وتلوينها أن د.مهى مبيضين قد نجحت فعلا في بلورة عتبات إيحائية ومغرية بقراءة عملها، لأن عنوان الرواية وصورة الغلاف –باعتبارهما واجهة العمل– تثيران لدى القارئ رغبة ملحة في معرفة أية علاقة تربط بينهما، وتدفعانه –من ثمة– إلى الرغبة في الانتقال من أن يكون مجرد قارئ للعنوان إلى قارئ للمتن، وهو ما لا يتم دون امتلاك نسخة منه.

يتكون عنوان الرواية من مكونين لفظيين مترابطين، أحدهما تابع للآخر ومتصل به، وهما: "خيط" و"الرشق"، وقد جاء هذان المكونان بصيغة الإضافة، فالثاني مضاف للأول، وهي صيغة بقدر ما تعني الترابط والتداخل، تشير إلى قيمة رمزية للثاني مقارنة بالأول، فالخيط قد يكون خيط رشق أو غير ذلك، لكن الرشق لايمكنه أن يكون إلا خيطاً من نوع رفيع وبقيمة جمالية فريدة، فهو خيط تستعمله النساء في فلسطين في تطريز الأثواب، وصناعة ألبسة نسائية ومنزلية ذات حسن وبهاء عاليين ولا مثيل لهما.

والقارئ للرواية يلاحظ أن عبارة "خيط الرشق" تكررت على امتداد جل صفحاتها، وإن كانت هيمنته على دوال الرواية تفسر سبب تسميتها به، فإن مما يؤكد ذلك الاختيار ويجعله ضرورياً رمزية هذا النوع من الخيوط الذي يشير إلى الهوية الفلسطينية، ويعتبر أحد أبرز العناوين الدالة عليها، فخيط الرشق عمل تقليدي تختص به النساء الفلسطينيات، وهو وإن كان جزءاً من التراث الفلسطيني، فإنه أضحى – بقيمته الرمزية ودلالاته الجمالية والثقافية– وسيلة لمقاومة كل محاولات اجتثاث الشعب والأرض والقضاء على كل مايرمز إلى تاريخ الفلسطينيين وتراثهم وثقافتهم، وأداة للتعبير عن الحضارة الفلسطينية المنتجة للجمال والبهاء.

ولذلك فاختيار الروائية لتسمية عملها بهذا العنوان نابع أساساً من رغبة ملحة في إعلان أن الهوية الفلسطينية كانت –وستظل– قائمة مادامت هناك نساء يزركشن بخيط الرشق أثوابا بديعة وساحرة، وليس غريباً والأمر كذلك أن تكون أم بطل الرواية عبد القادر –مع ما للتسمية من دلالة ترتبط بأدب الروائية– امرأة « ماهرة حاذقة تعرف كيف تشكل من الخيط عملاً فنياً ترتديه فتيات كفرعانة، تصنع من خيط الرشق ثوباً مطرزاً كأنه نسج سحري تتلألأ ألوانه كأشعة الشمس.» (ص23)، بل إن أم البطل ستتحول إلى معلمة لكل النسوة تلقنهن ثقافة "خيط الرشق" وأسرار صناعته إيماناً منها بأنه أحد أبرز عنوانات التراث الفلسطيني، وأن التمسك به بمثابة تشبث بالهوية والذاكرة المجيدة لشعب مجيد، يقول البطل: «أخذت النسوة يتوافدن ليتعلمن من والدتي سر الخيط وسحره وسر الرشق، ويتعلمن مقدرتها العالية وبراعتها في العمل بصبر وصمت ودراية خبير...» (ص 58)

ولا تقف جمالية العنوان وقيمته الرمزية عند هذا الحد، بل تصل إلى أبعد من ذلك حين يصور السارد أن مأساة الشعب الفلسطيني تتلخص في الصراع بين "خيوط" متعددة ومتناقضة من حيث الطبيعة والوظيفة، مع ما لكلمة خيوط من دلالات وإيحاءات، ولذلك فهو يصور الصراع الفلسطيني الإسرائيلي بكونه صراعاً بين خيط يصوغ الجمال وهو خيط الرشق، وآخر يصر على تحويل حب الحياة والتمسك بالتاريخ والجغرافيا وكل الرموز التراثية الدالة على عمق الاحساس الوطني بالانتماء إلى فلسطين إلى مجرد وهم أو خيط من خيوط العنكبوت، وبين خيط العنكبوت المروج للوهم، وخيط الرشق المرسخ للإيمان، والمؤجج للإصرار على الحق في العودة إلى الوطن المسلوب، يبزغ خيط جديد يتوسط بين الحقيقة والوهم ألا وهو خيط الإثيكون الذي لا يعدو أن يكون وسيلة للانتصار للحق في الحياة والعيش الكريم...وأداة تقاوم البشاعة والحقد والتقتيل الجماعي لشعب لا ذنب له إلا أنّه آمن بحق إنساني طبيعي وسعى بإصرار إلى تجسيده

في الواقع ... وإذا كان السارد سيضع هاته الخيوط الثلاثة الرئيسة في الرواية بصورة متناقضة، معتبراً أن خيط الرشق وخيط الإثيكون يقابلان خيط العنكبوت، فإنه سيبرز أن خيط الإثيكون قد تولد من تشكلات خيط الرشق وإيحاءاته الفنية (ص58)، وسيعده الجواب الحقيقي والفعلي على كل الإصرار الهمجي على القضاء على خيط الرشق واستبداله بخيط العنكبوت، ذلك أنه سيكتشف أن كل خيط يحمل معنى خاصاً وغير بريء، وسيختار -من ثمة- لنفسه خيطاً مغايراً في شكله، لكنه متناغم مع خيط أمه، وهو خيط سيستعمله في المستشفى الذي سيؤسس، وسيوظفه ليرتق به جروح المقاومين وضحايا الاعتداءات الصهيونية التي لا تنتهي، ملتقياً بذلك مع أمه في منح الفرح والسعادة لشعب يصر المغتصبون على تحويل حياته إلى شقاء وجروح قاتلة، يقول البطل عبد القادر معبراً عن ذلك: «(...) وهذه اللحظة، تذكرته فيما بعد جلياً واضحاً عندما وقعت في العقد السابق من حياتي عقد خيط لَمّ الجراح ورتق المزقين وصمت الجراحين؛ لأكون الوكيل لخيط (الإثيكون) خيط العمليات الجراحية في الشرق الأوسط. فلما نظرت إلى هذا الخيط اجتاحتني رغبة التذكر لخيط الرشق وأمي، وكم كانت ستبدع علاوة على ما أبدعت لو أن الخيط، خيط الرشق والتطريز بأنواعه، كان ميسراً لها. لكني —وبفضل الله- حققت ذلك من حياكة من تلونات أجسامهم بالجراح، ووفرته لكل المزقين من شعبي، فألبستهم ثوب الرتق عوضاً عن ثوب الرشق، وهم بذلك سعداء فرحين، أنا ووالدتي نملك سر الخيط، وسر فرح الآخرين لحظة خروجهم مبتسمين، للبس ثوب يوم فرح أو عيد، أو فرحين لخروجهم من عملية جراحية ناجحة، يحوكها خيط الإثيكون.» (ص 58-59)

وإذا كان عنوان الرواية يحمل في طياته كل هاته الدلالات التي ترمز إلى الصراع بين الرغبة في البقاء (خطي الرشق وخيط الإثيكون)، والإصرار الهمجي على الاجتثات (خيط العنكبوت)، فإن صورة الغلاف – باعتبارها عنواناً بصرياً آخر للرواية(3) - تتناغم مع هذا المعنى وتتجه، ونلاحظ فيها رجلاً لا يبدو منه إلا نصفه العلوي، يحمل على كتفيه صبياً ويتجه به نحو جهة معينة، وتوحي عمامته وملامح وجهه ووجه ابنه بأنه عربي، كما أن محياه يشير إلى تعب كبير وحزن غائر يسكنه، وهو ما يجعله غارقاً في تأمل عميق في الذات والمصير. ويبدو أن حالة الرجل قد انعكست على نفسية الصبي، الذي قد يكون ابنه، وهو ما يلاحظ من ملامح وجهه الذي ارتسمت عليها نظرات كئيبة دالة على خيفة وتوجس من أمر ما، فغابت عنها نظرات البراءة والانشراح والحبور التي تطبع وجوه الأطفال في سنه...

إن اختيار هاته الصورة بهاته الإيحاءات لم يكن اعتباطياً، بل كان محكوماً برغبة ملحة لدى د. مهى مبيضين في توجيه رسالة دقيقة تحمل معنى واحداً، ألا وهو التعبير عن التشريد الدائم والضياع الأبدي الذي يعيشها الفلسطينيون فوق أرضهم أو في المخيمات والشتات، وهو معنى سعت إلى تأكيده والإلحاح عليه في عنوان الرواية ومتنها أيضاً، ولذلك فحين نقرأ عملها نلاحظ أن بعض العناصر الدلالية والإيحائية التي تحويها الصورة تجد ما يتناغم معها في نصها الذي يشير غير مرة إلى رحلة العذاب... والتهجير الجماعي لشعب من أرضه ليحل فيها أقوام جاءوا من أقاصي البلدان، وهجروا أوطانهم الحقيقية ليستوطنوا أرضاً غير أرضهم، يقول البطل عبد القادر في هذا المعنى:«وبدأ اليهود يبنون المستعمرات، وينطلق أهل كفرعانة مهجرين مبعدين، ويضيع صراخي الطفولي بين أوجاع الآخرين وصراخهم، لندخل في عام جديد، ورحلة جديدة، نتفيأ مساقط الظل أينما حل وارتحل.»(ص 77)، ويقول أيضاً معبراً عما سعت صورة الغلاف إلى إبرازه وتأكيده: « فالكل يجتاحه الضياع والكل خائف، لا يعرف إلى

أين!! جلسنا في ذاك المكان يومين، ثم رحلنا إلى "عابود" في قضاء "رام الله" في رحلة طويلة نمشي فيها سيراً على الأقدام، يسقط من يسقط، ويبقى من يقوى على المسير في رحلة العراء الأبدية، أصبح شعبنا بأكمله، كما قال أحد شعرائنا، عائلة مشاة.»(ص 79)

ولئن كانت العبارة الأخيرة تكاد تكون عنواناً لصورة الغلاف، فإن القارئ للرواية يلاحظ بوضوح كيف أبدعت د. مهى مبيضين في حسن اختيار عنوان بصري ملائم لعملها ومتناغم مع عنوانه الخطي، بل ومكمل له، لأن عنوان الرواية يشير ضمناً إلى علاقة الأم بالبطل (خيط الرشق في علاقته بخيط الإثيكون)، بينما تكشف بوضوح صورة الغلاف عن علاقة البطل بأبيه، وبين العلاقتين معاً: عبد القادر وأمه؛ وعبد القادر وأبيه يغدو الصراع قائماً بين الألم الذي يسببه الآخر للذات، وإصرار هاته الأخيرة على التشبث بخيط الأمل... وحب الحياة.

ولعل ذلك ما جعل الروائية تحرص على تكرار عناصر دلالية وإيحائية بعينها تكثف معنى عملها وترسخه في الأذهان، وفي هذا الإطار يلاحظ أن التناغم بين العتبات والرواية لا يقتصر على العنوان والصورة، بل يمتد إلى أبعد من ذلك بكثير، فقد حرصت -بذكاء فني لامع- على إنهاء روايتها بما بدأتها به، فكانت "غزة" الخيط الناظم بين البداية والنهاية، إذ أهدت روايتها « ...إلى طفل في غزة، لم يسعفه الوقت لكتابة روايته.» (ص5)، وختمتها بفقرة عنونتها بـ«غزة» (ص139)، وهي فقرة دالة، وتحمل موقفاً واضحاً وأمنية راسخة بـ «أن يزول أولئك الأوغاد الذين يصممون على فتح جراحنا عبثاً وغطرسة في كل زمان......». (ص139)

ولا يتوقف التناغم الذي يسم عتبات الرواية ومقاطعها عند هذا الحد، بل يشمل أيضا الصفحة الخلفيّة للغلاف – وهي عتبة أخرى وليست أخيرة من عتبات النص(4)-، بحيث ضمت العنوان البصري للرواية، أو صورة الغلاف، ومقطاع متفرقة من الرواية تمت صياغتها بأسلوب منسجم ومتناغم. وحين نتأمل ذلك نلاحظ أن الروائية تعمّدت تغييب عنوان الرواية، وجعلت صورة غلافها تقوم مقامه، وحرصت في معرض ذلك على الحفاظ على الترابط النصي والتعالق الإيحائي بين مكنونات عملها، فجاء المقطع الذي اختارته ملخصاً للفكرة الأساس لعملها التي سبق أن أشرنا إليها، والقائمة على الترميز للصراع بين الفلسطيني والصهيوني بالصراع بين خيط الرشق وخيط الإثيكون من جهة، وكل الخيوط الأخرى بما فيها خيط العنكبوت من جهة أخرى.

ولا تتوقف قيمة هاته العتبة وأهميتها الدلالية والإيحائية عند هذا الحد، بل تكمن أيضا في كون المقطع المختار يبتدئ بما ينتهي به ألا وهو عبارة: "خيط الرشق" التي تمثل عنوان الرواية. الأمر الذي يتناغم مع استهلالها وخاتمتها، ويعلن في الأخير الإصرار على الانتصار للحق والجمال... والذاكرة الفلسطينية...

وعلاوة على جمالية العتبات وحسن ترابطها وتناغم عناصرها ومكوناتها، تتحقق شعرية الرواية أيضاً من خلال أسلوب صياغة عباراتها وتكثيف أفكارها، وهو ما نلمسه من حضور أسلوب الشذرة فيها.

2- الشذرات وجمالية التكثيف في الرواية:

اتسمت لغة رواية: "خيط الرشق" بتوظيف أسلوب يمزج بين الوضوح والمباشرة من جهة، والإيحاء والترميز من جهة ثانية.

فهو أسلوب واضح ومباشرة إلى حد يجعله أقرب إلى الواقعية، ويوظف في وصف طبيعة القضية التي يتناولها

السارد وتصوير مدى عمق جروحها ومآسيها، وكأنه بذلك يتعمّد تسمية البشاعة بكلماتها القبيحة وفضح المجرمين بالآثار الدموية المتبقية على أجسادهم ووجوههم جراء اغتيالهم الحقيقة... واغتصابهم الأحلام الطبيعية في الحياة والحب...

وهو أسلوب مكثف يعتمد الرمز والإيحاء، ويستعمله السارد في المواقف واللحظات التي يصل فيها القهر والاضطهاد درجة غير قابلة للفهم والتعبير والتصوير، فتند البشاعة عن التسمية ولا تجد سبيلاً لفضحها غير الكلمات المكثفة للمعنى المختزلة له. وقد بلغت الرواية درجة عليا من الجمالية حين كانت تعتمد هذا النوع الأسلوب، وتوظفه في بعض المقاطع فيها، أو في تسمية بعض فصولها.

في هذا الإطار نلاحظ أن الرواية كانت تستهل كل فصل منها بعنوان وتضع لبعض من عناوين فصولها مقتبسات خاصة بها، تلخص المعنى وتبلوره بأسلوب مكثف ينطوي على جمالية فنية وعمق إيحائي وتخييلي، ويسهم – حسب مقتضيات الاقتباس- في توجيه القراءة(5)، ومن النماذج الدالة على ذلك: المسجد منتصف الطريق (الحرية: بحثنا الدائم عن تفاصيل حياتنا اليومية لنمسك بها) (ص 21)، الباب الخشبي (الباب: وشم الخلاء وحاجب الرؤية، المفتاح: تعهد حديدي بامتلاك المكان) (ص 25)، تعبيدات وتحميدات (الاسم: أسر الجسد في الكلمة) (ص 31)، يا تعبنا! يا شقانا! (النار عدو الحياة، النار بدء المعرفة) (ص 49)، البارودة التي تقتل صاحبها (قلت له: ما معنى الحرب؟ فقال لي: من أجابك لم يفهم معنى الكلمة، من فهم المعنى صار شهيداً) (ص 61)، المسدس والعقرب (العقرب: جهل الحيوان بالمكان، لسعة العقرب للإنسان إعلان صريح عن رغبتها بالانتحار) (ص 69)، سر الحرف (قال لي: خيط الحرف شكل الكلمة، وخيط الكلمة شكل الكون كله) (ص 89)، التجلي البائس (الصدق لحظة المصالحة مع الذات والآخر، الكذب: لا تحده الكلمات الصادقة) (ص 99)، رحلة الشوك يا أريحا (المشفى مخيم آخر بلون أبيض) (ص 113)، مهاجرون وأنصار (الخارطة: ورقة على الحائط تفتعل على استيحاء جغرافية المكان) (ص 129)، مساحة المتنفس (الحذاء: هو مساحة الإنسان الحي فوق الأرض، نزع الحذاء استغناء عن الحياة وبحث عن مساحة أكبر على الأرض) (ص 133).

لا تنحصر قيمة هذه العناوين والمقتبسات في كونها تصوغ المعنى وتعبر عن الموقف بعبارة مكثفة ودقيقة ودلالات عميقة فحسب، بل تكمن أيضاً في أنها تخرق الطريقة المعتادة للنظر إلى الأشياء والأسماء، فتعيد تأملها ومساءلتها كاشفة جوانب منسية أو غير مدركة في تمظهرها الطبيعي وتحققها الوجودي، ومنبهة عن تفاصيل هامة كنا في غفلة عنها، وهي في إعادة المساءلة والإجابة تجمع بين منهج السؤال الفلسفي وإشراق الرؤى الصوفية وتخييلية اللغة الشعرية، فتستعير من كل واحد منها أسلوبه الخاص ومنطلقه المغاير لتعيد تعريف الأشياء والأسماء المعهودة على نحو جديد ومتجددة...

ولئن كانت الرواية قد استثمرت في عناوين فصولها تقنية الشذرات، فقد كانت تروم من خلالها إعادة تركيز ما عبرت عنه من مواقف وآراء وتكثيفه، فكانت بذلك تلك العناوين والمقتبسات خيطاً رفيعاً ينسج على نحو فني دقيق بينها وبين الفصول، فيعيد صياغة المعنى بلغة التلميح بدل التصريح مكتفياً بالإشارة بدل العبارة.

في هذا الإطار يلاحظ أن مقتبسات الفصول تهيمن عليها دوال بذاتها، مثل: الحرية، المفتاح، الجسد، النار، الحرب، الشهيد وغيرها... وهي دوال تطرح مأساة الفلسطيني وتسائل الشروط الذاتية لاستمراره، وتفضح المؤامرات الإقليمية والدولية التي تحاك ضده وضد حقه التاريخي

والجغرافي في أرضه، وذلك بخيوط متعددة بعضها معروف ومفضوح وبعضها الآخر مجهول. من ثمة تغدو الحرية حلما يراود شخوصها المضطهدين، ويصبح المفتاح رمزا لهزم صلابة الباب وقهره، بينما يتحول الإسم من كلمة تعين ذاتاً فردية إلى وسيلة للقهر والحبس والحد من حرية الحركة والانطلاق، لأننا حين نسمي إنساناً ما باسم محدد نكون بذلك قد حصرناه في ذاك الإسم، وحرمناه من التمتع بباقي الصفات والمعاني... ومثلما يكون التحرر من الإسم بحثاً عن حرية أكبر، يكون كذلك التخلص من الحذاء إعلاناً صريحاً عن رغبة أكيدة في البحث عن مساحة أكبر على الأرض، لا تحدها مقاسات الحذاء المضبوطة وخيوطه التي تمنع عن الرجلين حرية التنفس... واختيار المسير...

إن القارئ لعناوين فصول الرواية ومقتبساتها يلاحظ أنها لم تخرج عن الإطار العام الذي انتظم ضمنه متنها، بحيث ظل سؤال الحرية، ومساءلة الحياة والواقع، وفضح إصرار العدو الغاشم على تشريد الشعب الفلسطيني وتقتيله أبرز المحاور التي دارت حولها تلك العناوين والمقتبسات... وهي في تعبيرها عن ذلك لم تخرج عن الإطار الجمالي العام الذي وسم الرواية ككل، والذي لمسناه في عتباتها ومقاطع من فصولها ألا وهو ترابط مكوناتها النصية وتشاكل برنامجها السردي، بحيث ظل حسن الربط وتناغم الأجزاء وتفاعل العناصر والأقسام هو الخيط الناظم للعمل ككل، الأمر الذي أضفى عليه قيمة جمالية بديعة...وإيحاء تخييلياً عميقاً...

على سبيل الختم:

لم يكن "خيط الرشق" مجرد عنوان يسم عمل رواية الدكتورة مهى عبد القادر مبيضين ويعينه، كما لم يكن عبارة ترمز إلى نسج تقليدي للأثواب الفلسطينية فحسب، بل كان أيضاً مشروعاً يروم بناء عمل فني بأسلوب متجانس وبنيات مترابطة وأقسام وفصول متماسكة.

وإذا كانت الرواية قد وفقت في التعبير عن عمق المأساة الفلسطينية من خلال ترميزها للصراع بين الفلسطينيين والصهاينة بالصراع بين خيط الرشق وخيط الإيشيكون وخيط العنكبوت، فقد تمكنت أيضاً من حسن التوليف بين عناصر وأجزاء عملها إلى الحد الذي بدت فيه وكأنها صيغت بخيط رشيق يربط على نحو بديع عتباتها وفصولها وشخوصها وفضاءاتها السردية... فحاولت في معرض هذا وذاك الكتابة بأسلوب يمزج بين الوضوح غير المبتذل، حين يتعلق الأمر بالوصف الواقعي الدقيق لعمق المأساة وفداحة الجرم، والتخييل الفني، حين يتعلق الأمر باسترجاع الذاكرة المجروحة والأحلام المجهضة، والتكثيف والترميز، حين يتعلق الأمر بالمساءلة الفلسفية للذات والمصير أو حين يصل هول الصدمة وفداحة المأساة إلى درجة غير مفهومة... وغير قابلة للتوصيف والتعبير.

تبقى الإشارة في الأخير إلى أن رواية الدكتورة مهى عبد القادر مبيضين: "خيط الرشق" حافلة بالعديد من الإشارات والعناصر التي تستدعي مقاربات عديدة ومختلفة لها، سواء على مستوى الشخصية الذكورية للسارد، أو تسمية شخصوها، أو رمزية أعدادهم وملامحهم ومهنهم، أو طبيعة الفضاءات التي يتحركون فيها... إلى غير ذلك من السمات والعناصر التي تجعلها بحق عملاً جديراً بالقراءة... والاحتفاء...

الهوامش:

1- تشير الأرقام الواردة بين قوسين إلى صفحات النصوص المقتبسة من الرواية.

2- يوسف الإدريسي: عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات، ط1، 2008، ص 15.

3- نفسه، ص 53-54.

4- نفسه، ص83-84.

5- نفسه، ص 55-56.

ترنيمة الوجع العراقي

قراءة في رواية «نساء العتبات» لهدية حسين

هشام بنشاوي



بالتأكيد، يحتاج المبدع إلى وجود مسافة زمنية حتى يكتب عن الأحداث الكبرى، كالثورات والحروب.. ولن نستغرب إن وجدنا الكاتبة العراقية هدية حسين** تذيّل روايتها الصادرة حديثا عن دار "فضاءات" الأردنية بأنها كتبت عام 2009. فهل كانت تحتاج إلى كل هذا الصمت (التأمل؟) حتى تكتب عن مهزلة احتلال بلد عربي في القرن الحادي والعشرين؟

كما يقال: الصورة بألف كلمة، لهذا نفضل متابعة الأخبار عبر الشاشات، حيث تتوالى الصورُ مشكّلة مَشاهدَ تقارير إخبارية. لكن أغلب المَشاهد تتوارى في عتمات الأرشيف في ظل عالم تراجيكوميدي في ديناميكيته فننساها بسرعة!، لذا نرى هدية حسين تنكأ جراحنا، وهي تنتشل تلك المشاهد الأثيمة من تلك المنطقة المعتمة في ذاكرتنا، والتي عايشتها بطلة روايتها (أمل مصطفى) من الأردن، وكانت تدوّن عناوين الأخبار في دفتر خاص، وهو ما كان يثير استغراب خادمتها جمّار.. وسرعان ما تطفئ التلفزيون، حيث لا تتحمّل رؤية مشاهد الدمار والجثث، وعويل الأرامل واليتامى.

ولأن تاريخ صلاحية التقارير الإخبارية المصوّرة ينتهي بسرعة، ولا يمكن مشاهدتها مرة أخرى.. إذ ستشعر بالملل والتأفف عند رؤية ما سبق رؤيته، يحتاج الكاتب الروائي إلى تأنٍّ، صبر وحنكة سردية، وهو يعيد تشكيل ما سبق رؤيته وفق قالب درامي إنساني.

* * *

"نساء العتبات" رحلة سردية، تروى على لسان البطلة، عبر لغة شاعرية، ومن خلال بناء دائري، حيث تبدأ بمغادرة عمّان، وتنتهي بالوصول إلى بغداد، وتتوسل الكاتبة بالتذكر والاستباق أحيانا لتكسير تراتبية السرد، حيث تتدفق مشاهد حياتها السابقة كشريط سيء الإخراج، ولن يدرك القارئ تلك الحيلة الفنية إلا في الفصل الأخير.

في البدء، تتذكر أمل مصطفى قرار زوجها جبار منصور (أحد قادة الحرس الجمهوري) بترحيلها إلى الأردن، دون معرفة سبب ذلك، وتستحضر معارضة أمها زواجها منه، لأنه يكبرها بثلاثين عاما، ولأنه عسكري "أسمعي.. العسكريون إما جلادون وإما ضحايا، ولا أظن هذا الذي يحمل النجوم

** باحث وناقد من المغرب.

الزائفة على كتفيه يمكن أن يكون ضحية". (ص: 43)، وستخفت دهشة حياتها الجديدة، لتكتشف أنها سجينة قفص مخملي، وتحس بالملل القاتل، ولن تجد سلوى سوى في قراءة الكتب، وتعلم من أخته أم لؤي أن زوجته الأولى ماتت بحسرتها وأن ابنه هجره وفضّل العيش في المنفى.

في عمّان، يستقبلها وجمّار الشاب العراقي زهير، ويصطحبهما بسيارته إلى شقة فارهة في منطقة تلاع العلي، وتمنع أمل خادمتها من الحديث مع الشاب، حين حاولت معرفة سبب مغادرتهما العراق :

"- لا تتحدثي مع الغرباء بهذه الطريقة.

أسرعت للقول.

- غرباء؟ إنه عراقي مثلنا، و...

قلت لأسدّ مجرى الكلام :

- كفى.. إنه مجرد سائق لا نعرف عنه شيئا" (ص: 38).

تحس أمل أنها استعادت حريتها، فلا رقيب يعد عليها أنفاسها، ولا أسوار تعيق حركتها ولا كاميرات خفية تراقبها... تمشي في طرقات عمّان، وتكتشف زوايا المدينة بلا دليل.. تدخل الأسواق والمتاجر و"المولات". هكذا تنفرد بذاتها بعيدا عن أسوار القصر وحرّاسه، وتتحرر من أشباح الأزقة القديمة، التي تقتحم خلوتها، وتكتشف الكثير من معالم البلد، وتعشق "وسط البلد" بمكتباته وأكشاكه، أسواقه ودكاكينه، ويذكره صخب المكان بصخب الباب الشرقي مركز مدينة بغداد، وتشعر بحاجة إلى ضياع آخر يرافق طمأنينة المدينة المستقرة على الجبال.

مع برودة عمّان، يبدأ القلق في التسلل إلى حياتها الجديدة إزاء صمت جبار واختفاء الشاب العراقي، وتحس بالندم لأنها اشترت أغراضا لا تحتاج إليها، وتفكر أنه كان عليها تقنين المبلغ، وهي تتساءل : "ماذا يحدث في كواليس العراق؟ هل ستبدأ الحرب فعلا أم أنها مجرد تلويح لإخافة النظام؟" وهي تتابع الفضائيات، وتتذكر حكاية المعلم محمود، الذي اهتدى إلى وسيلة لسحب البث الخارجي، فوشى به أحد الجيران، واعتقل تسعة أشهر، وفصل من وظيفته، واشترى مركبا ينقل به الركاب، وحين سرق مركبه لم يتقدم بأية شكوى، وصار يبيع أغراض بيته ليطعم زوجته وأبناءه الثلاثة، حتى جاء اليوم الذي رحل فيه من الزقاق إلى جهة غير معلومة...

وهكذا تهتدي الساردة إلى بيع بعض مجوهراتها، وتبدأ في متابعة الأخبار، متنقلة بين الفضائيات، حيث التظاهرات التي "تندد بالحرب وتطالب أمريكا بعدم الإقدام على مثل هذه الحماقة"، وتدهشها خادمتها، الخمسينية الأميّة بقولها : "وماذا فعلت التظاهرات في حرب الكويت؟. إيه.. الحكّام يفعلونها والفقراء يأكلون التراب." (ص:61). وحين تسألها أمل إن قتل أحد أفراد عائلتها في الحرب، ترد : " كلا.. ألم أقل لك إنني مقطوعة من شجرة؟ ولكن تريدين الحق، كل واحد مات بالحرب هو بمثابة ابني أو أخي.. كانت حربا لا داعي لها من الأساس.

سحبت نفسا عميقا وقالت :

- أنا لا أفهم في السياسة ولكنني أعرف أن الكويت دولة عربية مسلمة، وكان رئيسنا يكرر دوماً بأن العرب إخوة، فكيف يغزوهم؟ لقد "قشمرنا" وأدخلنا حربا أحرقت اليابس والأخضر.. ألم تكفه ثمانية أعوام من الحرب مع إيران؟" (ص:61).

وجاءت الحرب الثالثة، وسحبت آخر خيط أمل، وتبدأ أمل في تدوين عناوين الأخبار، ولا تملك جمّار سوى الدعاء لأهالي بلدها، وتستحضر الساردة مشاهد الاختباء في الملجأ، وأمها التي كانت تحشرها بين النساء خوفا من ملامسة أحدهم، وتستحضر سخريتها منها لأنها كانت تسارع إلى احتواء كتبها : " كتب؟ تخافين على الكتب ولا تخافين على نفسك؟"

(ص : 78)، و تمعن هدية حسين في تعرية تداعيات الحرب، حيث تتذكر الساردة الطفلة/ أمل رؤية رجل يبحث عن بقايا الطعام في القمامة، مزاحما القطط، وتتذكر فطومة، التي تمنت في الملجأ الموت بصاروخ للخلاص من حياتها، وهي امرأة، وحيدة بائسة، لم تكن تكلم أحدا، ولا تلقي التحية على نساء العتبات.. فبادرتها إحداهن بالسؤال عما تحمل في صرتها، ودعتها للجلوس.

كانت تلقب بأم الشهيد، وحين رفض ابنها الثاني المشاركة في الحرب مع إيران – وكانت في سنتها الأخيرة–، ليكمل دراسته اعتقل مع عدد من الشباب بتهمة التخاذل، ودعيت بعد ذلك للتعرف على جثته بعد إعدامهم :

"– وقّعي على الاستلام وخذيه.. بسرعة.. خونة.

صرخت به :

– لقد مات ابني البكر في الحرب وأنا أم الشهيد.

ردّ بعصبية :

– والآن أنت أم الخائن، هيا، لا أريد هذه الزبالة" (ص:82).

وبعد مغادرتها المشفى في اليوم التالي، رأت جيرانها ينظرون بعيون جامدة إلى الجرافة، التي هدمت بيتها، والجنود المسلحون يرصدون ملامح الوجوه، وتشتت بعدها من بيت إلى آخر، بين الأقارب والمعارف، حتى عثرت على "خرابة" تشاركها فيه الصراصير والجرذان.

* * *

في اليوم الثامن للحرب، تردد جمّار بصوت منكسر : "... أنا لا أعرف شيئا عن العاصفة التي تتحدثين عنها، ما أعرفه أن حرب الكويت يسمونها "عاصفة الصحراء" وهي التي جرفت كل شيء وبدّلت حياة الناس، وكنا نظنها الحرب الأخيرة، كانت أسبابها معروفة، فالعالم لا يقبل باحتلال الكويت، أما هذه فلا أفهمها، هم يقولون بسبب أسلحة دمار... (هوّ) دمّرنا، بأسلحة وبدون أسلحة... أظنهم يريدون إسقاط الرئيس" (ص: 94).

تتساءل، بعد أن رفضت أمل مشاركتها الحديث : "لماذا لم يسقطوه في تلك العاصفة ويوفروا علينا كل هذه المصائب؟ لماذا خذل بوش شعبنا حين انتفض؟ وماذا يريد بوش الثاني منا هذه المرة؟" . (ص: 94).

وفي مقطع سردي آخر، حين تذكرها لاحقا بأن هذه الحرب لا علاقة لها بالكويت ترد جمّار : "كلها سلسلة واحدة أوصلتنا إلى ما نحن فيه، أكثر من مليون شهيد فقدنا في حرب إيران، آلاف المعوقين والمفقودين، ملايين الأرامل، لو نطقت الصحراء لأخبرت العالم كم من المغدورين تحت رمالها." (ص 114).

في اليوم الحادي عشر للحرب، يظهر المذيع مبتسما، وهو يقرأ إحصائية جديدة للقتلى، تتساءل أمل والغيظ يأكلها : "لماذا يبتسم المذيع؟" وتغير القناة، بينما جمّار تسألها : "لماذا تكتبين هذا العذاب؟"، فترد : لكي لا أنسى، وجدير بالذكر أن هدية حسين كتبت تلك العناوين بخط بارز، كما "المانشيتات" الصحافية، وهو ليس مجرد تقليد اعتباطي، وإنما للضرورة السردية، حتى يمكن التمييز بين طبقتين سرديتين.

يبدأ شبح الأم في الظهور وتفرض نساء العتبات سطوتهن على السرد، فتستحضر الساردة صبر أمها، الوفية لذكرى الأب المفقود، ثم خوف أمها من عزلتها مع كتبها أو مع موسيقى ياني (حين تكبر) وهمسها لصاحبتاها، اللواتي يجترن حكايات تقطر حزنا، وتذوب حسرة على الرجال الغائبين : " إذا استمرت هذه البنت في عزلتها سوف تجن" . وتفقد أمل دهشة متابعة الروايات، وتحن إلى العتبات، وهي لا تدري إن كان زوجها يقود معركة أم يختبئ في جحر أم يرفع

راية بيضاء ويسلم نفسه للأمريكان؟ وتهذي : "العراقيون وحدهم يعيشون في الصفحة الخطأ والزمان الخطأ من التقويم" (ص : 154)، بعد أنت تتذكر عبارة من قراءاتها السابقة : "إننا نموت في الصفحة الخطأ من التقويم". وعند ارتطام عصفورين بزجاج النافذة تستبشر خيرا جمار بزيارة ضيف، وتنادي عليها بعد لحظات، وتجد نفسها في مواجهة صاحب الشقة يسألها : "مدام.. هل ستبقين شهرا آخر أم ستخلين الشقة؟"، وتنتقل إلى شقة أرخص.... بأثاث رث.

ولا يبدد وحشتها في المسكن الجديد سوى الحنين إلى العتبات/إلى الوطن، هذا الحنين الذي كان سبب اعتلال صحة خادمتها. تستعيد أمل الوطن الموشوم بندوب لا تلتئم.. من خلال حكايا نساء مكلومات، معطوبات الأرواح، وهن : أم عدنان، صبرية، فطومة، الأم، وبقية جوقة نساء الأحزان، وهن يتحايلن على واقعهن المرير بالمشاركة الوجدانية، ولو عبر فعل الحكي. وتصير حكاياهن "زادها الوحيد للصبر على ما حلّ بي، غريب أنني لم أكن أهتم بمثل اهتمامي هذا بتلك العتبات" (ص: 196).

واللافت للانتباه أن القارئ لن يحس بأية مشاعر دافئة للساردة تجاه الأب، الذي اختفى منذ سنوات طويلة خلال الحرب العراقية الإيرانية، وكأنما تعتبر أمل الرجل المسؤول الوحيد عن تعاستها وتعاسة باقي نساء العتبة، بشكل أو بآخر، وهي التي ولدت دون أن تراه.. وبخلاف باقي الأحداث، لم تكتف الساردة بتدوين عناوين الأخبار، ربما لأهمية هذا الحدث، حيث تصف عملية سقوط التمثال كمعادل موضوعي لسقوط النظام، الذي كان السبب في تساقط الكثير من الرجال كشهداء أو معطوبين أو مفقودين ومن نجا من هذه المصائر المأساوية، فالجنون في انتظاره كعباس الهايم، الذي عاد من الأسر في إيران، بعد أربعة عشر عاما ليجد زوجته تزوجت من أخيه، ثم تصف بعد ذلك مشاهد تفشي السرقة والنهب والانفلات الأمني.. وقبيل العودة تبيع خاتم الزواج، كأنما تتخلى عن آخر ما يشدها إلى زوجها جبار منصور- ويمكن تأمل الدلالة الساخرة للاسم-، وعند عودتها إلى بغداد لا تسأل عنه ولا تبحث عنه... فهو في عداد المفقودين، لكنها لن تنتظره كنساء العتبات، لأن زواجها منه عجّل بموت أمها. هكذا تتصالح مع ذاتها، وتكفر عن ذنبها، عن جحودها العاطفي تجاه أمها بسبب تطلعاتها الطبقية.

* * *

«نساء العتبات» رواية تدين وحشية عسكرة الحياة والاستبداد، وتروي فصولا سرمدية من مأساة وطن، من خلال عذابات نساء محطمات، لا تلتئم جروح أرواحهن، ينتظرن على عتباتهن أملا مجهضا لا يأتي أبدا، حتى لو كان هذا الانتظار رديف العبث واللاجدوى، في واقع سكوني انهزامي سلبي، حاولت أمل التمرد عليه، فمنيت بالانكسار.. ثم تصالحت مع واقعها ومع ذاتها، واقتنعت بلا جدوى الحلول الفردية، وهكذا رأت نفسها في لحظة استباقية تجلس على عتبة بيت أمها، الخالية إلا منها، تسرد حكايتها على نساء مفترضات يغزلن الحكايات على نول الأحزان.

- «نساء العتبات»، هدية حسين، فضاءات للنشر والتوزيع- الأردن، ط : 1، 2010 م.

* كاتب من المغرب

** هدية حسين، كاتبة عراقية تقيم حاليا في كندا، وكانت تقيم بالأردن منذ عام 1999م. أصدرت ست روايات هي : «بنت الخان»، و«ما بعد الحب»، و«في الطريق إليهم»، و«زجاج الوقت»، و«مطر الله» و«نساء العتبات»، أما مجاميعها القصصية فهي كالتالي: «كل شيء على ما يرام »، و«تلك قضية أخرى »، وهي المجموعة الفائزة بالجائزة الأولى لأدب المرأة عن أندية فتيات الشارقة عام 1999، و«في البيت المسكون»، ولها قراءات نقدية في القصة والرواية بعنوان : «شبابيك».

الحدود بين النص والعالم:

الواقعي والروائي في رواية «يحيى» لـ سميحة خريس

◄ معاذ بني عامر*



على المستوى الظاهري، اتهمَ "أفلاطون" مُواطِنَه "هوميروس" بتضليل وإفساد أخلاق الشباب، لأنّهُ تجرّأ على الآلهة بصورة سخيفة، وأنزلها من عليائها إلى العالَم الفاني.

أما على مستوى الكمون واللاوعي، فقد التقى كلٌّ مِنْ "أفلاطون" و"هوميروس"، في التأسيس لعالَم بديل. لقد أسّسَ "هوميروس" لـ (طروادة) كما لم يُؤسِّس لها مِنْ قبل، وما كانَ لطروادةَ أنْ تكون على ما هي عليه الآن – أعني تجذّرها في المخيال البشري بالطريقة التي هي عليه الآن – لولا تلكَ الأبّهة والهالة التي عُلّقتْ بها صدر طروادة المُتخَيَّلة. لقد أزاح ستار العتمة عن (طروادة) المنسية وكشف النقاب عن وجهها الحَسَن فَبَانت وظهرت للعالَم فَفُتِنوا بها. (1)

وبالمثل حدثَ لـ (سُقراط): فتلكَ الشخصية العظيمة التي نعرفها – أعني سُقراط بكامل سِحره – وما تعنيه بالنسبة للعالَم، وكل هذا البُهرج الذي أحاطها مُذ وُجِدت. وبالتحديد أعني وجودها على يد "أفلاطون" بالتحديد. فـ (سُقراط) المُحاوِر، المُجادِل، الخيِّر والمُحِبّ للعلم والمعرفة وتنوير الأمة وإخراجها من جهلها: سُقراط هذا وبصيغته تلكَ هُوَ إبداعٌ أفلاطوني بالتحديد، بصرف النظر عن مدى تواجد شخص اسمهُ (سقراط) في الحيز الزمكاني (= وجوده التاريخي). فتلكَ مأثرةُ أفلاطون ابتدعها عبر نصوص حاكت بالتقادم إلى عالَم بديل يُعاش على أرضه، وعبره عُرِفَ (سقراط) للعالَم.

والحالُ هكذا، صارَ لِزاماً أنْ أسأل السؤال المبدئي: أيّ مهمةٍ يؤديها النصُّ في العالَم؟ وبالتقادم سأمنح شرعية لموضوعتي الرئيسية حول الحد بينَ "النص" و"العالم". أينَ يلتقيان وأين يختلفان، وأينَ يتجاوز أحدهما الآخر؟ وإلى أيّ حدٍّ يسندُ أحدهما الآخر؟

ولكي أُمَنْهِج ما أنا بصدده، فإنّي سأعودُ إلى سُقراط أفلاطون، وأسأل: مَنْ هوَ سُقراط التاريخي، ومَنْ هوَ سقراط أفلاطون؟(2)

ولأنّي لن أدخل في عرض تاريخي لسُقراط، بقدر ما أنا معنيٌّ به كحدث بحدِّ ذاته يخدم ما أنا بصدده، فإنّي سأسأل سؤالاً ومباشرةً سأقفزُ ناحية جوهر موضوعتي: أينَ حدود معرفتنا بسقراط التاريخي، بعيداً عن سقراط أفلاطون؟

السؤال بصيغةٍ أُخرى: ما الذي نعرفهُ عن سقراط

◄ *كاتب من الأردن.

التاريخي، بعيداً عن نصوص أفلاطون التي تخَلَّقت عبرها شخصية سقراط؟!

إذا كانَ ثمة جدلٌ مِنْ نوع ما حول سقراط التاريخي، لناحية وجوده – في الحقيقةِ والواقع – من عدمه، فإنَّ سقراط الذي يجول في عقول وقلوب مُريديه عبر العالَم، هو سقراط المُبْتَدَع مِنْ قبل أفلاطون؛ سقراط المُخَلَّد في نصوص أفلاطون ومحاوراته.

وإذا كانَ – مرةً أخرى – للجدل أنْ يُثمر حولَ سقراط؛ فثمة علامة فارقة بالنسبة لأفلاطون من حيث هو مُبْتَدِع شخصية سقراط ومُجري الحياة في وجودها النَّصّي (أعني النص بصفته عالَماً بديلاً). أعني أنَّ نصوص أفلاطون أو محاوراته بالحرّي، لناحية إبداعيتها وتأسيسها لوعي جمعي تجاه شخص سقراط؛ تتجاوز الواقع؛ تقفز على حدٍّ من الحدود المنصوص عليها، وتتجلّى عبر النص كعالَم بديل مُنح فيه سُقراط حياة كاملة، كما لو لم يُوجد بالمرةِ خارجَ هذا العالَم.

إنَّهُ يَهْدم صورة قديمة عن عالَم آخر يشي بوجود أو بعدمه لشخص ما، وعلى أنقاض هذا البؤس يبني صورة جديدة وجميلةً لهذا الشخص، بمنحهِ ألقاً مُستمراً يَتَوضّع في القلوب والأذهان أبدَ الدهر!

سقراط؛ ذاكَ المُجادِل العظيم والمُحاوِر الذي لا يقعُ كلامه على أرضٍ إلا واهتزت وربت، لا وجودَ لهُ إلا عبر أفلاطون. فأفلاطون وعبر محاوراته ينسخ صورته القديمة – مع فتح أفق الجدل أصلاً حول وجودها من عدمه – بصورةٍ جديدة يُجسدّها في محاوراته وعلى لسان بطله الرئيسي سقراط ذاته! إنَّهُ يتجاوز محنة العالَم بإزاءِ شخص بعينِه، من حيث هوُ شخص مُشَوَّش الصورة في المخيال البشري، إلى حالة من الاستقرار والوضوح والرؤية الجلية تجاه هذا الشخص عبر عالَم بديلٍ يقول كلمته عبر نصٍ بعينه.

وهنا أمكنَ التعقيب على موضوع الحدود بين النص والعالَم، بشيءٍ من الثقة. فالعالَم (هذي التشكيلة اللانهائية من الأشياء والأشخاص والأفكار والمحتويات والذَّرات.. الخ) في أغلب الأحيان – ومن شدّة ثرائه وغزارة محتواه – يتجاوز النصوص؛ يسحقها تحت أقدامه المَهولة ولا يعبأ بها بتاتاً.

ولكن لمَّا كانت "الكلمة" صنيعة الله الكُبرى في العالَم؛ تجَلّيه الأكبر في الزمن والمكان؛ الإحداثية القصوى للإلهي على البشري! ولمَّا كانَ الإنسان مخلوق بالأساس على صورة الله، فقد تَفَتَّقت عظمته عبر الكلمة أيضاً. انبجست عبقريته بِدُنُوِه – بِدُنوِ إنسيته – من ألوهيته عبر الكلمة! وصَارَ لِرَنينِ معدن الكلمة الإلهي صدىً نَفيسَاً في بئر الوجود البشري.

وَمِنْ هُنا ناهزَ الإنسانُ العالَم وَطَاوَلَهُ في البنيان، وصارَ النصُّ مُتجاوزاً للعالَم. أعني أن الإنسان وَمِنْ خلال تواجده في العالَم ناهزَ العالَم؛ صارَ العالَمُ مطيته لعبورِ العالَم إلى عالَم بديل يُجَسّد نصياً عبر آليات كتابية تَشفُّ عن حدث مَهولٍ يستعرُ أوار ناره في الكائن البشري، لا مندوحة من ثورانه و تطاير شواظه! إنه يُعيد هَيكَلَةَ العالَم من جديد؛ فَـ "الشعر الملحمي، والتراجيدي، وكذلكَ الكوميدي، وفن تأليف الديثرامبيات، وغالبية ما يؤلّف للصفر في الناي، واللعب على القيثارة. كل ذلك – بوجهٍ عام – أشكال من المحاكاة".(3) (والمحاكاة – بحسب الهامش الوارد ضمن هوامش الفصل الأول من كتاب أرسطو فن الشعر – في دلالتها القديمة تتضمن معنى العرض أو إعادة العرض أو الخلق من جديد). فَعبْرَ آليات كتابية يتم تفجير نبعي (المعرفي) و(الجمالي) من حجرِ اللاوعي البشري – حيث تكمن إرهاصات العالَم الإلهي – ويتم قذف هذا المحتوى الهائل إلى عالَم العيان بواسطة نص عتيد، يكشف في بُناه السردية المُتنامية عن عبقرية هائلة تتجاوز حدود العالَم، وإنْ كانت بالأساس تُحاكي نَموذجاً موجوداً في العالَم.(4)

هَاكُم بعضَ الأمثلة: سقراط أفلاطون؛ حي بن يقظان بطل ابن طفيل؛ راسكولينكوف بطل الجريمة والعقاب لـ دوستويفسكي؛ زوربا نيكوس كازانتزاكس، مطر بدر شاكر السيّاب، معطف غوغول، يحيى سميحة خريس ، ليلى صاحبة المجنون... الخ.

فهذي الأمثلة كانت موجودة في العالَم بالأساس، وموجودة بكثرة سواء أكانت هي بعينها أو سواها ممن هي على شاكلتها. ولكن وعبر نص مُعيّن تم التجاوز بهذي النماذج من حالة الخمول والكمون؛ وجودها في العالَم بصورة غير مُعبّر عنها، إلى حالة الظهور والتجاوز؛ الظهور للتشمُّس والتجاوز لمنظومة المُعاش والعيان الزمكاني. فالشاعر أو الروائي أو سواه من المُبدعين وبأيِّ الصيغ أو الأُطُر التي يُمَوْضع المُبدع بها إبداعه، فإنَّهُ يُعيد تشكيل مادة هذا العالَم الذي يتخير لنصه الإبداعي، سواءً بحقِّ الأشخاص أو الأفكار أو الأشياء ؛ إنَّهُ يضغط على الزناد حتى الأقصى ويُسدِّد باتجاه بُنية العالَم لكي يخرق جداره. والنص العبقري يتجاوز – عبر عملية قذف إبداعية ملحمية – حدود العالَم، يخرج من الإرهاص القاسي للزمن والمكان المحكوم بها القانون الأرضي، إلى فضاءِ الملكوت ويتمدد ليصيرَ نصاً خالداً.

وبرأيي أنَّ هذه المأثرة الآدمية لم يكن لها أنْ تكون لو لم يُقارب المرء طروحات كُبرى تُناهز الإلهي المُتَوَضّع في البشري؛ مقاربة إنسيته لـ ألوهيته ضمن حدودها الآدمية. فالمعرفة خطأ بشري تأسيسي وازنَ فيه الكائن البشري بين حدود ككائن فانٍ وكائن خالد ، عبر الكلمة. ولمَّا أنْ أتى تصريح يُفضي إلى أنَّهُ و "في البدءِ كانَ الكلمةُ والكلمةُ كانَ عندَ اللّه وكانَ الكلمةُ اللّه ".(5) فقد صارت الكلمة مداراً يَطُوّف المُبدع حول مَزَاره، ويحاول عبرها – من خلالِ تشكيلة مُفْرَداتية تُرصفُ محاذاة بعضها البعض وتُعبّر عن عميق معارفه تجاه أقانيم الوجود الأساسية : اللّه ، العالَم و الذات – أنْ يُعيد صياغة العالَم ليتجاوز العالَم بالدرجة الأولى، ويبني عالَمه الخاص به الذي يَطْبعه بطابعهِ ويُسبغ عليه "أناه" الكبرى، فَيُخَلَّد ويتَخَلَّد!.

وإذا كانَ لي الآنَ أنْ أعودَ إلى أسئلتي المبدئية حول الحدود بينَ النصّ والعالَم، فإنِّي أتساءل: هل طاولَ الإبداع البشري بُنيان العالَم ونظرَ من هُناك إلى السموات العُلى؟!

سأتخير رواية (يحيى) للروائية سميحة خريس، وأُطَبّق عليه فرضي حول الحدود بين النص والعالَم، ولاحقاً سأعود إلى أسئلتي.

ابتداءً، لا بُدَّ لي مِنْ أنْ أُشير إلى أنَّ أحدَ الأسباب القوية التي دفعتني إلى اختيار هذا العمل الروائي لأُطبّق عليه فرضي هو حداثة سن هذا العمل مقارنة بأعمالٍ أخرى قديمة العهد ونالت نصيباً وافراً من الدراسة والتحليل.

فالعمل الأدبي الذي أنا بصددهِ صدرَ في العام 2010، وقد كانَ لي أنْ كتبتُ عن هذا العمل من قبل حول موضوعة مشابهة ولكنها ذاهبة باتجاه آخر. وإني إذ أتخيّر هذا العمل فإنّي أعرفُ أي منحى أخذَ على عاتق هذا العمل الأدبي. ولا أعني الكم المعرفي الهائل الذي تمَّ توظيفهُ فيه، بقدر ما أعني خروج (يحيى) من حالة الكمون إلى حالة الظهور. ولكي أوضّح هذي النقطة فإني أقتبس:

"الرواية التي عاشت بينَ أصابعي وعقلي والورق ، كانت عالماً يتداح مثل مسقط حجر في ماء، لكني كنت اشرع للريح أشرعة عقلي ونفسي، كما انه مسحورة مستدعية من يملك شذرات يعينني عليها في غياب المراجع حول تلك الحقبة التي تلبستني، طالعت كتبا ومؤلفات، وتابعت مواقع على الانترنيت كان العالم يتآمر معي في تأثيث زمان سكت عنه التاريخ، وتلقفته اهتمامات طفيفة متناثرة جهدت في لملمتها، ثم انصرفت إلى نصي الأدبي متصرفة بكل ذلك الإرث العظيم كما يقودني خيالي وخياري ".(6)

ولتوضيح المسار الذي أنا عليه، فإني سأسأل: إلى أي حدٍّ - من حدودِ المعرفة – نعرف يحيى الكركي خارج إطار رواية سميحة خريس الجديدة (يحيى)؟. وإذا كُنَّا نعرفهُ بالأساس، فَمَنْ ذا الذي يعرفه وأينَ تتوقف حدود المعرفة به؟

مما لا شكَّ فيه أنَّ هُناك معارف مُسبقة حول شخصية يحيى الكركي، سواء في الكتب أو لدى بعض الأشخاص ممن هم معنيون بالتاريخ. بَيْدَ أَنَّ هذه المعرفة محصورة في فئةٍ مُعيّنة ولم يكن لأحدٍ أنْ يطلّعَ عليها إلا مِمَنْ هو مُهتمٌ بدفائنِ التاريخ وبواطنه. وفي حالِ الاطلاع عليها، فأُطر الاطلّاع تكون محصورة في شخص – أعني الشخص المُراد جمع المعلومات عنه وزيادة التعرّف عليه - مُوقلَب في قالبٍ مُحدّد سلفاً ومؤطّر، فهو إما شخص ذو ميول سياسية أو دينية أو أدبية.. الخ.

ولكنهُ سيتحول بينَ يدي سميحة خريس إلى عجينة تُعيد تشكيلها بكيفيةٍ جديدة تُراعي شرطها الإنساني بالدرجةِ الأولى. شخصية تعيشُ على أرضِ الواقع وتنطبق عليها الظروف الإنسانية كما تنطبق على أيِّ شخصٍ آخر يعيش في ذات البيئة، ومِنْ ثَمَّ يمتاز بمجالٍ مُعينٍ.

ومع سميحة خريس ستتجذّر شخصية يحيى الكركي على مستويين: مستوى معاش، ومستوى النص ذاته. ومن المستوى الأول ستجمع مادتها الروائية، ولكنها – عندَ حدٍّ مُعيّن – ستصطدم بنضوب نبع الماء الذي تشرب منهُ لكي تُكمل عملها الروائي. لذا تُصرّح في خاتمة روايتها:

".. ثم انصرفت إلى نصي الأدبي متصرفة بكل ذلك الإرث العظيم كما يقودني خيالي وخياري". (7)

وهُنا ستتشكل بداية معالم المستوى الثاني لشخصية يحيى الكركي: مستوى النص ذاته كما أشرت قبل قليل. وَمِنْ أولِ جُمْلَة في النصّ الروائي سنرى تحريكاً للمِخْيال الروائي، وزحزحةً لأُطر الواقع:

"صاح الرجال وزعقت النسوة ، ونبحت الكلاب بلا انقطاع كما لو كانت ذئابا ضارية أنهكها الجوع فراحت تعوي في البرية.. " (8)

وهي إذ تبدأ بهذي البداية الروائية، فهي باليقين تؤسّس لنص أدبي وليسَ لعملٍ تاريخي، وتُريدُ للعالَم أَنْ يعرف يحيى الكركي بعدَ الآن عبر نص أدبي، وليسَ عبر أعمالٍ تاريخية تنقل عن بعضها بعضاً نقلاً حرفياً وتُدبّج ذات الديباجة لشخصية يحيى الكركي.

إنَّنَا بصددِ عالَم جديد أمسكت طينَتَهُ – أعني الروائية – بينَ يديها، ونفخت فيه من روحها؛ فَحَالَ إلى كائن بشري من دمٍّ ولحم، يدبُّ على الأرض كما يدبُّ الناس؛ يأكل مما يأكلون ويشرب مما يشربون، وفوقَ هذا تنبع اهتماماته الخاصة التي تؤكّد فردانيته يَبُزُّ بها أقرانه وأبناء جيله.

وللتأكيد فَإنّي سأعمد إلى نقل بعض الشذرات من النص لكي أُمَنْهج ما أنا ذاهبٌ إليه ، وَمِنْ ثَمَّ سأعود رأساً إلى ما وصلتُ إليه لكي أُكمل موضوعتي. وللتحديدِ أكثر فإنّي سأعمد إلى تقسيم ذلك إلى خمس خانات:

الخانة الأولى : الأشخاص.

"رفع عيسى الطحان الوليد العاري بكفيه، فتناثرت نتف من دم وخلاص حول أطرافه الصغيرة الحمراء، كبّرَ في أذنيه وناح مترنماً: الله أكبر.. لا إله إلا الله.. محمد رسول الله.. الله أكبر".

استودعه حزنه، أوصاه بإهداء السلام لصف الملائكة الذين ارتحلوا قبله وذهبوا بالأمنيات؛ لم يعتقد لوهلة أن للوليد حقاً في العيش، فيما كثرة من بدو الكرك وفلاحيها وزطها دفنوا أبناءهم وذويهم، لكنه قام بالطقس كما ينتظر منه.

وقفت مريم ترقب الطقوس برهبة، وقد خفت صوت الريح،ولم يبقَ في الفضاء إلا رشق محتمل لمطر يتتابع، مسحت النسوة جسد الوليد بالملح والماء، وكحّلن العيون المغمضات بخط الأثمد من مرود عريض،وغمست الداية سبابتها بتراب المكان الذي صار طيناً، ثم دست إصبعها في حنك الصغير مبسملة، كركر كأنه يختنق؛ وهي تدير السبابة المعمدة بالطين في تجويف فم الرضيع الصغيرة، وتتمتم:

- "من التراب خُلقت؛ وإلى التراب تعود." (9)

"تعافى يحيى من أوجاع ختانه سريعاً، وفي اليوم الأول الذي عاد فيه إلى الكتاب، شاهد المولى أمين المعلم يقف صائحاً منددا في وجه متعب الذي يسترضيه، ويحاول التخفيف من غضبه،م يفهم يحيى ما يدور، وإن سمع اسم هفوف يتكرر، ولكن مريم فهمت وغضبت ،شتلت ذراع شقيقها بقسوة ناكصة في دربها، مشت بغيظ وداست فوق حبات البندورة المزروعة في طريقها، وكسرت أغصان الرمان المتشابكة، ولم تلتفت، ويحيى يصيح جراء عود خدش وجنتيه، التقطت أنفاسها وتوقفت عند باب الشلبي ".(10)

"بكى عيسى الطحان، ثم تذكر أن يضيف لابتهالاته تشفعاً للمسلمين والمساكين لينحسر عنهم الطاعون الذي لا يفرق بين صغيرهم وكبيرهم ".(11)

" أما مقبل، فقد صار لحياته لون جديد وهو يقفز برفقة الأغنام، ويتحول على سنام الإبل، ويخص الناقة ريا بود وتدليل ورعاية .. ".(12)

"تسابق الرجال ،السقا عمر، والنقاش يوسف، والقرداني راجح، والوراق أدهم، والخباز كريم على إيجاد مهنة للأستاذ الذي يتبرع بساعات يعلم فيها أولاد الربع آيات القرآن وفك الخط.. ".(13)

الخانة الثانية : الأفكار.

"شوهد يحيى مراراً في الخلاء، يخرج ورقاً مضموما إلى وسطه ومربوطا بإحكام، يفرده فوق صخرة ملساء؛ يحرص على استوائها الأملس كي لا تفسد من أمر أوراقه ما أفسده مرور الدهر، يقرأ ويعيد،ثم يروح إلى تأمل".(14)

"يهمس الكاهن في سمع يحيى:

- أرى النور حولك يا بني، ولأنك قطعت فراسخ مشاها موسى ثم المسيح في رحلة العائلة المقدسة، ولأن لك قلباً يرتعش، أدخلتك إلى مكتبتنا، قلب الأسرار، علَّ نعمته تتم، لا تبح بما رأيت أو قرأت لجهول غافل القلب، وأمض سعيداً ".(15)

" أحس بالكون يدور؛فدار معه،فتل رأسه مع دوران الجسد،وتلبسه الوجد،شفّت روحه وعلت،توّحد بالكون ، وانبعث في إهابه الصوفي العتيق السهروردي .. ". (16)

"وجدتُ الله في أعماقي، وفي الأشياء. هو الأول،والظاهر والباطن ".(17)

"الحياة التي أعرف تتقصني، لكنها تتجدد كل يوم، تولد بثوب قشيب، هي ذات الحياة التي كانت، وجوهها شتى، وأسماؤها مغايرة، وجوهرها واحد".(18)

الخانة الثالثة : الأشياء.

"خلعت هفوف خلخالها الفضي، كذلك فعلت مريم، وفكت إبزيماً رفيعاً معلقاً في غضروف أنف أمها المريضة، وأفرغ عيسى الطحان كوارة العام المنصرم من القمح، وجر حماره والأتان، وماعزين جبليين.. ".(19)

"ارتفع منسوب بحر النيل فجأة وأفاض، لكنه لم يرفع الكمد والحزن عن كاهل الناس، وإن زاد نتاج الأرض، ومكن الفلاحين من سداد بعض ديونهم للسلطان، وفارق

أعداد منهم المحروسة لقضاء مصالحهم في مزارعهم وقطائعهم.."(20).

"سار خلق كثير وراء رتل الجندرمة الذين أخرجوا يحيى من القلعة على ظهر ناقة حالكة السواد ، وأحكموا الإحاطة حوله به بخيلهم وسيوفهم.."(21).

"توهجت جمرات المنقل النحاسي الأنيق المرفوع على ثوابت طويلة، والذي يتوسط المصطبة ناشراً الدفء بين الرجال. تخففوا من معاطفهم المبطنة بفراء الخرفان، وعباءاتهم الوبرية الثقيلة على أكتافهم وهم يسمعون مجادلة جعفر وزيد والوليد حول شراب الزنجبيل وفوائده في البرد..."(22).

الخانة الرابعة والخامسة : الزمن والمكان :

وأنا هُنا سأكتفي بعناوين الفصول الرئيسية للتدليل على زمن ومكان النص الروائي:

الفصل الأول: جلجلول 983-999 هجرية / 1575 – 1591 ميلادية.

الفصل الثاني: التيه 999 – 1001 هجرية/ 1591 – 1593 ميلادية.

الفصل الثالث: المحروسة 1001 – 1008 هجرية/ 1593 – 1600 ميلادية.

الفصل الرابع: الكرك 1008 – 1014 هجرية/ 1600 – 1606 ميلادية.

الفصل الخامس: الفيحاء 1015 – 1018 هجرية/ 1608 – 1610 ميلادية.

الفصل السادس: الزلزلة 1018 هجرية/ 1610 ميلادية.

وَبَعْدُ، فإنّي عمدتُ إلى سوق كُل هذي الأمثلة وتبويبها لأؤشر بداية على المهمة التي يضطلعُ بها الروائي – أي روائي – في بناء عالَمه الروائي، فهو إذ يتخير أشخاصاً بعينهم وأفكاراً بعينها وأشياءً بعينها في زمن ومكان محددين، فهو يضطلعُ بدورٍ جبّار يُحاكي فيه بالأساس نموذجاً على أرض الواقع – يستقيه من مصدرٍ ما أو أكثر من مصدر – وعبر توليفة روائية مُحكمة البناء – معرفياً وجمالياً – يبني عالَمه الخاص عبر مخياله كروائي يضطلعُ بمهمة إعادة تأهيل هذا الواقع للحياة في عالَم بديل يُجَسّد ويجد مُتَنَفَسَهُ عبر الكلمة؛ صنيعة الإنسان ومأثرته الكُبرى في الوجود!

وكلاحقٍ لهذي المُدخلة في التأشير على مهمة الروائي – أي روائي -، ففي الأمثلة التي ضربتها تأشيرٌ واضحٌ وجلي إلى ما آلَ إليه يحيى الكركي على يدي سميحة خريس، إذ لم يكن لأي كتاب تاريخي أن يتناول شخصية يحيى الكركي إلا من جانب واحد، أما مع سميحة خريس فقد تجسّد يحيى الكركي كشخصٍ حيٌّ يصحو وينام؛ يأكل ويشرب ؛ يبكي ويفرح؛ يمشي ويتعب؛ يحبُّ ويكره؛ يقرأ ويكتب ؛ معنيٌّ بالجمالِ والمعرفة؛ يُقنع ويقتنع؛ يُجادل ويُحاوِر؛ معنيٌّ بالسماء مثلما هو معنيٌّ بالأرض أيضاً؛ وفوق هذا يحيا ويموت! إنَّهُ، وباختصار، شخصٌ من لحم ودمٌ يتأكد في العالَم الأرضي بذات الدرجة التي يتأكد بها في عالَم السماء؛ تواشج "إنسيته" و "لاهوته" وتداخلهما، بحيث آلَ إلى ما آلَ إليه، وفقط على يدي سميحة خريس عبر نصٌّ ينضح بالجمالي والمعرفي يُبَوّتق الأشخاص والأفكار والأشياء في الزمن والمكان، ليُخَلّق شخص يحيى الكركي كما لو لم يُخْلَق مِنْ قبل. إنها تُعيد هيكلته وتخرجه من إساره لتتشكل معالمهُ من جديد.

وبرأيي أن يحيى سميحة خريس قد تجاوز واقعه ليصير النصُّ ذاته عالَماً قائماً بذاته، يُغني عن يحيى الواقعي الذي عاش قبل عدة قرون في الكرك. فالنص يقفز قفزة محسوبة باتجاه تجاوز الواقع الذي يُسَلِّمُ البيرق الآن لنصٌّ يتجاوزه.

وكما أشرت في موضع آخر فإنها: "تؤسس لهُ مبدئياً في اللاوعي الجمعي، ليصيرَ أكثر حياة في الضمائر، ليدرج بعد سنين عديدة على ألسن الناس وكأنهُ أساسٌ من بطل أسطوري جاوزَ الواقع واجترحَ المعجزات"(23).

"وهي إذ تختار فإنها تُؤسس على مستوى اللاوعي لحالة مُستقبلية تفترض وجوداً أسطورياً لشخص منسي اسمه (يحيى الكركي)، بيدَ أنها تُقيم حوله هالة دنيوية ومقدسة، ناسوتية ولاهوتية على طول العمل الروائي؛ لتغدو رؤاها حول يحيى الكركي أكثر إقناعاً وأكثر قابلية للعيش المُستقبلي في المخيال الجمعي".(24)

وبالتقادم – وعلى مستوى الوعي الظاهري هذي المرة – سيكون يحيى الكركي مأثرة سميحة خريس، وسَيُؤشَّر عليه بالصيغة التالية: (يحيى سميحة خريس) بصفتها مُوجِدته على الصيغة التي آلَ إليها الآن في عملها الأدبي: يحيى!. بصرف النظر عن مدى وجود يحيى الكركي قبلَ ذلك في الزمن والمكان. فالنص (نص يحيى هَهُنا) تجاوزَ العالَم (عالَم يحيى الكركي الواقعي من حيث هو موجود وعاش في زمن ومكان مُحدّدين)، والنص الآن هو العالَم البديل الذي عاشَ فيه يحيى الكركي، وأحبَّ وأكل وشَربَ وسافرَ ونامَ وتأمل الكونَ وقرأ الكتب وخُتِنَ في جلجلول وحَلِمَ في الكرك وتَاهَ في الصحراء وشمَّ ياسمين الشام وشربَ من ماء النيل، وضُربَ وعُذّبَ في جبال عجلون، ومشى وركضَ وهرولَ وتضوَّعَ بعبق الطين، وتنَسَّم رحيق السموات العُلى؛ وفي النهاية ذُبِحَ وماتَ كما يموتُ الناسُ العِظام في التاريخ.

وبَعْدُ، والحالُ هكذا، فالمُراهنةُ بشأنِ المُستقبل، لناحية تحوّل نص (يحيى) إلى عالَم بديل بالمرة، سواءً لشخص يحيى الكركي ذاته، أو حتى بالنسبة لِمَنْ أرادَ التعرّف على يحيى الكركي.

الهوامش:

1- أضربُ هذا المثل للمقاربة فقط، ومباشرةً سأخلص منه.

2- بعدَ قليل سأُطبّق فكرتي على نموذجٍ أدبي بعينه، حديث العهد بنا وقريب، رواية (يحيى) لِ سميحة خريس.

3- أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات العربية المتحدة، بدون تاريخ، ص 64.

4- ولأسلوب القص والروي دورٌ مفصلي في هذا. وهَهُنا تحضرني ملاحظة للروائي الأميركي (فريد تشابل Fred Chappell): "أثارتني وأغرتني بقراءة الملحمة الأصلية في ترجمةٍ نثرية يعود تاريخها إلى العصر الفكتوري، ووجدتها أقل تشويشاً واضطراباً من تلخيصه لها (يقصد أبا ذلكَ الطفل)، وبدت أحداثها المثيرة أكثر انتظاما وترتيباً. كانت هذه دائماً مشكلة أبي حينَ يروي حكاية. كان لا يستطيع أن يمنع نفسه من استخدام كل ما في متناول يده لتصوير أحداثها. أما العم زينو فكانت القصص تنساب منه كما ينساب الوهج البرتقالي من مصباح زيتي". (فريد تشابل، أنا معكم إلى الأبد، ترجمة نهاد صليحه، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مصر، ط1 1994، ص 150).

5- العهد الجديد، إنجيل يوحنا، الإصحاح الأول.

6- خريس سميحة، يحيى، ثقافة للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1 2010، ص 447.

7- المرجع السابق، ص 447.

8- المرجع السابق، ص 11.

9- المرجع السابق، ص 15.

10- المرجع السابق، ص 51.

11- المرجع السابق، ص 14.

12- المرجع السابق، ص 108.

13- المرجع السابق، ص 148.

14- المرجع السابق، ص 104.

15- المرجع السابق، ص 125.

16- المرجع السابق، ص 290.

17- المرجع السابق، ص 325.

18- المرجع السابق، ص 438.

19- المرجع السابق، ص 22/ 23.

20- المرجع السابق، ص 204.

21- المرجع السابق، ص 256.

22- المرجع السابق، ص 343.

23- اللاهوت والناسوت: تقارب الدنيوي والمُقدّس في رواية يحيى لسميحة خريس، معاذ بني عامر، جريدة القدس العربي، العدد 6676، الجمعة 26 / 11 / 2010.

24- المرجع السابق.

قراءة في رواية «عندما تشيخ الذئاب» لجمال ناجي

◄ نازك ضمرة



العالم غابة تتصارع فيها مخلوقاتها ومن بينها الذئاب، والأقوى هو الذي يسود، وبعدها تتبدى سلطة الذكاء، في رواية جمال ناجي نجد أن الحياة عبثية، حاول أن تعيش في كنفها وبطريقة تناسبك أو تختلف عما يفعل الآخرون، المهم أن تصعد ولو على أكتاف البؤساء والمؤمنين، المال زينة الحياة الدنيا وزخرفها وأداة الجاه والكرامة والتسلط، سيبقى الجنس والشهوة ونداء الجسد والغرائز محركاً لسلوك الكثيرين وتوجهاتهم.

رواية جمال ناجي "عندما تشيخ الذئاب" رواية عمانية أردنية جميلة ومثيرة، أو هي كما أراها مثيرة للجدل أيضاً، وهي إضافة نوعية لتأكيد هوية جمال الأدبية، وتخصصه في تفاصيل الصراع في حياة الأفراد الذين يستطيعون الانتقال من الطبقة الفقيرة إلى الطبقة المتوسطة أو الوصول للطبقة العليا الغنية والمؤثرة على المجتمع ككل.

اتبع جمال ناجي الطريق الأسهل والأسلم في بناء روايته، فأعطى أبطالها وشخصياتها الحرية في التحدث عن أنفسهم وأفعالهم وطموحاتهم ورغباتهم ومؤامراتهم كما يشاءون، حتى يتجنب محاذير التدخل الذي يقع به معظم الأدباء بإجبار الشخصية أن تقول مالا يناسبها، أو يضع الكاتب أو السارد تعليم الكلام في فم الشخصية، فجمال كان حريصاً وحذراً في أن، ثم إنه جنب نفسه الكثير من المتاعب والتعقيدات التي تواجه الكاتب في حبك الحكاية وتسلسلها بسبب كثرة الشخصيات في روايته، لاختلاف أهواء شخوصها ونفسياتهم، مع صعوبة الوصول لذلك، مع أن شخصيات رواية جمال ناجي التي نحن بصددها وكلهم أبطال للرواية وشخوص مهمة نشئوا كلهم كما بدا في خريطة الرواية من منطقة واحدة في جبل الجوفة، ولم يحدد بالضبط في أي منطقة من جبل الجوفة الواسع الشاسع الممتد شرقاً لجبل التاج وغرباً حتى سقف السيل، وشمالاً من الساحة الهاشمية والمدرج الروماني، وجنوباً وعلواً حتى مثلث الأشرفية. وشخوص الرواية من فئة فريدة في النشأة والمستوى الاجتماعي، فتركهم الأديب جمال ناجي يتحركون حسب مصالحهم ويقومون بأدوارهم بأنفسهم، ويحكون لنا قصص حيواتهم بتفاصيل مريحة وسهلة على القارئ، وأركز على مفردة قصص حيواتهم، أي أن رواية جمال هي مجموعة قصص متشابكة خلطها لتشكل هذه الرواية الجميلة، وقد يوحي للقارئ الخبير أن هذا الأسلوب أثر سلبياً، لأنه أفقد القارئ متعة وجود تفنن الكاتب في حبك قصة الرواية بأسلوب حداثي، لكنه وكما أعتقد قصد أن يسهل على مخرجي الأفلام والمسلسلات التلفزيونية، وذلك بأن يكون خيط التحرك والانتقال من موقع إلى موقع بيد الكاتب أو أي شخص آخر، وبتداخل الأزمنة والأمكنة والتصرفات والانفلاشات، مع حداثة ملائمة وإضافات جمالية وتنمية للرواية تعكس قدرة المؤلف على التميز عن غيره من الأدباء.

◄ قاص من الأردن.

وهنا نعترف بتخصص جمال ناجي وخصوصياته في رواياته التي كتبها، وهذه هي المرة الثانية أو ربما الثالثة إن لم تخني الذاكرة، التي أكتب وأنشر ما أكتبه عن روايات جمال ناجي.

ومع إعجابي بأسلوب كتابته، لكن يبرز إلى الذهن تساؤلات إن كانت له أجندته الخاصة، أو تبدى وعينه على نزعة علمانية وعالمية وعولمية، تكشف الكثير من المستور، وتحت ستار التعصب والتمظهر الديني.

فمن قراءتنا لشخصيات رواياته والتصاقها بعمان تجعله أقرب إلى أن يكون عمانياً من الدرجة الأولى أكثر منه كونه لاجئاً فلسطينياً يرشح الألم الفلسطيني، ولو أحياناً عبر أدبه كما يفعل إبراهيم نصر الله في كل فقرة أو رواية أو قصيدة يكتبها مثلاً، سواء مباشرة أو رمزاً.

وحيث أننا نقف أمام بعد عمله الأدبي التاسع على اعتبار أنه لا يتنكر لأصالته كونه مهجراً فلسطينياً (دياسبورياً) في أي موقع يعيش، لكن باطنيته تجعله يجامل كثيراً، ويعيش حياة عمانية يسعى عبرها لأجل تقدم أكثر أو محافظة على وجودية خاصة يضمرها، ولا تطفو على السطح لزملائه ومعاشريه إلا عبر أدبه المعبر عن مرارة مكتومة متجذرة في نفسه، فيبوح بهذا الإحساس العميق الكامن في منطقة اللاشعور بأدب جميل ساحر ومثير للجدل والنقاش.

إن بساطة جمال ناجي في تعبيره السهل وربما الممتنع، وسهولة لغته، والتي يغلب عليها اللغة المحكية عبر طريقه الطويلة في تداوله مع تصارع الأيديولوجيات والطموحات لنفس الشريحة من الأفراد، الذين يحاولون الانتقال من طبقة الفقراء إلى الشريحة الأعلى سواء نجحوا أو تمادوا أو فشلوا، وهنا تتجلى قدرة جمال ناجي على اختراق التابوهات ونفسيات الأفراد في هذه الصراعات، مثل: كاميرا أمينة أو راوٍ صادق مخلص أمين يحكي بكل صدق وثقة عمّا يجري من تفاصيل حتى في الخلوات والعري والظلام وفي الليل، بمثل ما يتم في الفضاء الرحب والنور والنهار، وهذه نقطة جمال يتميز بها جمال ناجي، وتحسب له.

ونستدرك هنا تخصصه في وصف مشاعر الأنثى التي ترى المعاصرة بمنظارها الخاص، أو التي تحاول تحسين مستوى فكرها وعيشها لإرضاء غرورها وإشباع رغبات جسدها، فهو ساحر يتجلى بخبرة عالية من الاقتراب من نفسيات مثل تلك النسوة، وإن كان بكثير من مبالغة أحياناًوبرأيي هذا رأي ذكوري، ونحب ونتمنى سماع رأي المرأة في هذا المجال، ولكنني أعتقد أن هناك بعض التضخيم في أنا الأنثى والتحرق إلى التآمر وتلبية رغبات الجسد في شخصية سوسن، فالمبالغة واضحة وهي شخصية أساسية تحرك كل شخوص الرواية بشهواتها ومطامعها وجمال جسدها وجاذبيتها، فرضها الكاتب وكأنه ركب موجة الإيروتيك التي بدأت تؤثر على كثير من الأدباء والأديبات في السنوات الخمس الأخيرة بعد روايات أحلام مستغانمي، كوسيلة جذب للقراءة عبر المطبوعات، وربما منافسة الإنترنت والأدب المنشور عبر المواقع الإلكترونية، وهذه القراءة بسلبيات ما نرى والإيجابيات، هي دعوة للنقاد لتناول مثل هذا الأمر في الأردن وفلسطين بمزيد من الاهتمام، ولعلنا نجد أدباً عربياً حديثاً متميزاً وجاداً مستخدماً الوسائل التي تناسب العصر بروح المسئولية، ولكن في حرية تامة لا تجرّح نوع السرد الذي يعبر عن المكشوف أو المكنون، مع الحرية الكاملة المنضبطة للكاتب. ومع ضرورة الخيال والتخيل والتخييل في الأدب إلا أنه لا يشترط الكذب والفضح كوسيلة جذب للشباب المراهق والمتعطش والعاجز عن التحرر، أو المقلد لتراث شعوب بعيدة كل البعد عن مكونات مجتماتنا.

وأما عن اللغة المحكية فقد أثرت على لغة الرواية على طولها تأثيراً سلبياً نوعاً ما كما يراه كاتب هذه القراءة، بحيث أننا لو أردنا ترجمة الرواية إلى لغة أجنبية أخرى سنجد أننا مضطرون للتصرف أو الاجتهاد في موقع النص ومعناه، ودعني آتي ببعض الأمثلة: "عند أخوك جبران الذي يأكل رأس النبي"، ثم أنه لم يضع مفردة "أخوك" بين قوسين في هذه الجملة ليظهر لنا أنها كلام محكي لأن المفروض فيها أن تكون "أخيك"، أما الحيرة حين نريد ترجمتها فربما يتساءل أحدهم: كيف يمكن أن يؤكل رأس النبي باللغة الإنجليزية مثلاً. الجزء الأخير من صفحة 21، "غير قابل للتفكك"

والسؤال هو كيف يتفكك الإنسان؟ آخر صفحة 23، "لوى إبرة ضميري" أول صفحة 37، "على كل حال يستاهل". آخر صفحة 37، "يريد رفع قضية على حرمته"، والتركيز هنا على مفردة "حرمته"، آخر صفحة 39، "واحد هبش هبرة وهرب بها". آخر صفحة 40، "الله اكبر عليه" أوائل صفحة 43، "يتزوجني رجل يفعل بي ما يفعل الرجال بنسائهم". أول صفحة 45، "والله بكسر الهاء..." . أواخر ص52، "نطيت عن السرير وعبطتها". آخر صفحة 65، "لأن طاقتي على قدي". منتصف صفحة 66، أما عن النقد الذي أراه موقفاً غريباً، بل هو خطأ فكري أساسي في تبرير قتل سائق المومسات لإحداهن، قائلاً: "فكرت ليلاً، ثم قررت، يجب أن أذهب، لأن تفويت هذه الفرصة يعد تقصيراً بواجبي تجاه ربي". آخر صفحة 173، أي أن السائق وضع نفسه مكان قاض شرعي أو حاكم البلد ليقتل وبتبرير، أو أنه اعتبر أن قتل مثل تلك النفس جاء بأمر رباني له، ولا ضرورة للتوضيح أكثر من ذلك. وعلى كل حال ربما أراد السارد أن يناصر الدين، مع أنه يقترف جريمة ليس من اختصاصه مواجهة من المذنب فيها، أو أنه أراد التكفير عن عمله كسائق لنقل المومسات يائساً أو مضطراً، وكشاهد كره اللا أخلاقيات في البلد، ويريد أن يساهم في التقليل منها، مع أن قتل مومس واحدة أو حتى عشراً فلا يوقف أقدم تجارة، وجدت على وجه البسيطة.

وفي الفصل الأخير من الرواية يحتار قارئ نص الرواية الطويلة، والتي بذل جمال ناجي الكثير من الجهد بها، وسبب هذه الحيرة أن الشيخ عبد الحميد الجنزير، وهو العمود الأساس في الرواية صرح في بداية ذلك الفصل الأخير، أنه قادم ليموت في رحاب مكة، والمألوف أن الناس يذهبون للتكفير عن ذنوبهم، وعلى أمل مزيد من العيش في راحة بال بعد التوبة والحج أوالعمرة. ثم فوجئ بدخول غريمه عزمي عليه في الخيمة في عراء مواقع الحج، والخيام تكون عادة في عراء منى الفسيح، حيث يخيم ما لا يقل عن مليوني حاج، وتلك معجزة وشبه مستحيلة، وتدخل في اختصاص مدراء المخابرات أو الدول، ومن الصعب إقناع القارئ بها، وبعدها زاد النص من شكوك القارئ وحيرته، لأن الجملة الأخيرة من الرواية بينت أن الشيخ جنزير وجد نفسه أنه غير متأكد إن كان عزمي قد زاره في خيمته أم لا، لأنه كان يتوقع منه أن يقتله فلم يفعل، إذ جاء على لسان الجنزير في آخر جملة في الرواية: "أتراني كانت حالماً؟ أم إن عزمي زارني في خيمتي؟" قبلها قام الشيخ الجنزير بتقديم معلومة لعزمي قد تفيده للبحث عن والده، وربما يكون الشيخ جنزير نفسه هو والده، فأتى الكاتب بنهاية مشوشة للرواية عن قصد حتى يختفي داخل نمط كتابته الذي يختص به، فضبابية لحظة التنوير النهائية أبقت النهايات مفتوحة لدرجة تسمح لجمال ناجي التخطيط لمتابعة حكاية روايته وفي نفسه مسلسل تلفزيوني أو فيلم سينمائي، ويبقى السارد العليم هو الذي حرك الصديقين أو الخصمين اللدودين لاحقاً، الشيخ الجنزير وتلميذه وربيبه عزمي، فجعل لقاءهما وجهاً لوجه وبعيداً عن أي نصير لأي منهما، وربما بعيداً عن أي حماية أو رقابة، في رحاب الأماكن المقدسة في مكة وأثناء موسم حج، ففرض السارد العليم هذا الموقف الصعب بتدخل قسري أراده هو نفسه كي يتجنب صعوبة وصف تصادمهما وجهاً لوجة في عمان، حيث تجري جميع أحداث الرواية.

والخلاصة: نعتقد أن جمال ناجي أراد أن يثبت أنه متشبث بأسلوبه أولاً، ثم ليثبت بأنه يستحق مكافأة التفرغ من وزارة الثقافة الأردنية، فأنتج رواية أردنية عمانية جميلة ومثيرة للجدل، أكد لنا فيها على هويته ونمط كتابته الذي يكاد يكون ثابتاً، فقاموسه أصبح معروفاً ومفرداته تقترب من الشارع والإنسان العادي، مما يجعل أدبه سهل القراءة والاستيعاب والتأثير.

لقد أبدع جمال ناجي في وصف أمكنة الطبقة المسحوقة وحياتها ربما المتوسطة كذلك وتفاصيلها في جبل الجوفة، لكنه كان محدوداً في تشخيص أماكن الرفاه ومقامات الطبقة العليا، وذلك لا يعيب الكاتب فكل إنسان يغرف من واقع خبرته وتجاربه وماضي حياته وثقافته.

وأخيراً وللاختصار نقول إن ماجاء في هذه القراءة، إنما أردته إثارة مواضيع للنقاش وليست كتابة نقدية بالمعنى العلمي والفني للنقد الأدبي. ولكنها انطباعات قارئ عادي عاكساً إعجابي برواية استمتعت بها وبقراءتها، وساعدتني على فهم جمال ناجي بطريقة أكثر عمقاً وصفاءً.

عُرف التعريف في المكاتبات لأحمد بن فضل الله العمري

تحقيق: الدكتور سمير الدروبي

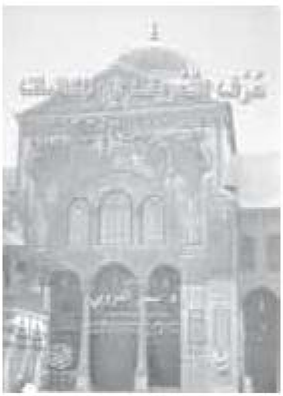
نايف النوايسة

يحتاج تراثنا العربي للمزيد من الاهتمام وتوجيه الباحثين لصنع الدراسات والأبحاث المتصلة بهذا التراث، ويشهد هذا الزمن الذي اجتاح التغريب فيه كل شيء في حياتنا انصرافاً ملحوظاً عن موضوعة التراث والإغراق في مجالات بحثية قد لا يؤثر تأجيل البحث فيها على سويّة المكتبة العربية، وبخاصة ما تقوم به مؤسساتنا الأكاديمية سواء من جانب أعضاء الهيئات التدريسية أو طلبة الدراسات العليا.

إننا نواجه طوفان العولمة متأثرين، ولا نملك له صداً ولا رداً، وكأننا منذ حقب بعيدة وقعنا في مصيدة الانبهار، فأخذتنا ثمار التكنولوجيا إلى لذاذة التمتع بها دون الانتباه إلى أهمية معاينة ذاتنا الحضارية التي كان لها قدم صدق وملأت الدنيا ذات زمن ضياء.

تأخذنا الحياة بطرقها إلى مشارب الآخرين ومنابع معرفتهم، فيتغنّى بعضنا بما فعل الآخر، وكأن ما فعله هو منتهى ما وصلت إليه الإنسانية في قديمها وجديدها، والبعض الآخر إما أن يغفل أو يخجل مما وضعه الأجداد من مآثر ثقافية خدمت البشرية، وقليل هم الذين يلتفتون إلى موروثنا الكبير ويشتغلون به.

يأتي كتاب «عُرف التعريف في المكاتبات» لشهاب الدين أحمد بن فضل الله العمري بعد أن درسه وحققه الدكتور سمير الدروبي في إطار تسليط الأضواء على تراثنا الفني وإظهاره للنور في حلة بهية، تقدمه تقديماً حسناً على أنه وجه من وجوه حضارة الأمة وثقافتها جدير بالاهتمام والرعاية، وبرهان ساطع على أن أمتنا عريقة في جذورها عظيمة في ما قدمته للإنسانية، ومن حقها أن تواكب مسيرة العصر بثقة وعزيمة كما كانت.



ويعد هذا الكتاب أول دستور في الألقاب التشريفية والتكريمية في لغة العرب، وبيّن الدكتور الدروبي في مقدمة الكتاب أهميته لفهم الكثير من الألقاب التي كانت متداولة وما زال بعضها متداولاً، وتكمن أهمية هذا العمل في أنها تضع بين يدي القارئ مادة أصيلة لها قيمتها التاريخية والأدبية

باحث وقاص من الأردن.

والحضارية آنذاك، والنظر فيها يقود إلى طبيعة الحياة الاجتماعية وشبكة العلاقات فيها. ونبه المحقق إلى مسألة مهمة هي أن «عرف التعريف» كتاب مستقل في موضوعه وهدفه وهو مختلفٌ تماماً عن «التعريف بالمصطلح الشريف»، كما أنه ليس مختصراً له كما توهم حاجي خليفة والمستشرقان بروكلمان وآر بري.

وقسم المحقق الكتاب على قسمين:

- خصّص القسم الأول لدراسة الكاتب والنص، واشتمل على أربعة مطالب، تناول فيها اسم العمري ونسبه وحياته، كما بيّن دور البيت العمري في ديوان الإنشاء المملوكي، وذكر شيوخ العمري والعلم الذي حصّله، وألمح إلى مواهبه وصفاته، ودقق في مراحل حياته ومناصبه في ديوان الإنشاء، وعرّفنا بمؤلفاته المخطوطة والمطبوعة، وأثبت في هذا القسم نسبة (عرف التعريف) للعمري وأهمية نشره ومنهجية العمري في كتابه، والمنهج الذي اتبعه الدروبي في تحقيقه.
- وتناول القسم الثاني نص كتاب (عرف التعريف)، والذي سنجول في صفحاته بالقدر الذي يكشف لنا الطريق إلى اجتماعيات العصر الذي كُتب فيه.

ومن المهم أن نذكر رأي المحقق في البيت العمري الذي ينتسب إليه مؤلف هذا الكتاب، إذ يقول عنه أنه: "يمثل التيار العربي الأصيل المنبعث من وجدان الأمة في ذلك العصر، ولذا فإن سياسة هؤلاء السادة الكبار الذين تسلّموا رئاسة ديوان الإنشاء المملوكي وهيمنوا عليه، كانت تقوم على تعزيز الوجود العربي في الديوان، وفي مؤسسات الدولة، بالنصح والتوجيه والتحسين، أو الممانعة أو الرفض لسلطة المماليك وأوامرهم إن كان ذلك لازماً.

وقد استمرت الهيمنة العمرية على هذا الديوان الخطير قرابة قرن ونصف من الزمان، في ذلك العصر الذي اشتدت فيه هجمة العجم على الوجود العربي، وتعرضت فيه البلاد العربية والإسلامية لأبشع الغزوات الهمجية من الصليبين والتتار، والعملاء المنافقين من داخل الأرض العربية وخارجها."

يقول شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل الله العمري في مقدمة كتابه: ".. فقد أمر من أمره طاعة، وحقه لا يُؤدى على ما يجب، ولكن على قدر الاستطاعة، أن أعلّق دستوراً في رُتب المكاتبات من أعلاها إلى أدناها، وأجمع من بدايتها الى منتهاها، فامتثلت أمره المطاع، وعلّقته على قدر ما وصل إليه الباع."

هذا الدستور الذي يُعد الأول في بابه يقع في خمسة أقسام، هي:

- قسم الملوك ومن يجل قدره من الأمراء.
- قسم الوزراء ومن في مرتبتهم.
- قسم القضاة والعلماء.
- قسم الصلحاء.
- قسم الألقاب المختصة.

وسأتناول هذه الأقسام بما يفي الإيجاز من الدلالة على غايات الكتاب.

تُصدّر المكاتبات إلى الملوك ومن كان في رتبتهم في القسم الأول:

بعبارات لا تتعدّاها كتقبيل الأرض والدعاء أو عبارات غير ذلك، مثل: «صدرت هذه المكاتبة إلى المجلس»، وأما العنوان فله أساليب كانت معروفة مثل: الملكي الفلاني، الأبواب العالية، الكريمة، والمولوية والأميرية والسيدية، والمالكية، الفلانية.

وأما ما دون هذه الرتبة فيُكتب: يُقبّل الأرض بالمقر الأشرف العالي، المولوي، الأميري، السيدي... الفلاني،

أعز الله أنصاره، وأدام انتصاره.. وبالمجمل فإن طائفة من الأدعية تُختم بها هذه المكاتبات وتبدأ بكلمة «لا زالت»، وتتبع بعبارات ذات صلة بالنعم والعطاء والخير والصنيعة والإحسان والقوة..

ونلاحظ في هذا القسم الألقاب التالية: (الباسط الشريف العالي، المولوي، الأميري، الكبيري، العالمي، العادلي، الزعيمي، الغياثي، المالكي، المخدومي، الفلاني)، كما ترتبط هذه الألقاب باليد فتؤنث(الشريفة العالية المولوية..)، ومن الألقاب أيضاً (المقر العالي، الجناب الشريف، ركن الإسلام والمسلمين، سيد الأمراء في العالمين، زعيم الجيوش، مقدم العساكر، عون الأمة..). توثيق

ومن جميل ما يراعى في الأدعية الجمل القصيرة المسجوعة، مثل: (ولا زالت سيوفه تبري السيوف، وتشق الصفوف، وتجاري إلى مقاتل الأعداء الحتوف، وتمضي السهام وللسهام وقوف). وتشكل هذه العبارات والألقاب السالفة مداخل مهمة لعشّاق الإنشاء العربي على مرّ الأزمان، فضلا عن دقتها التصويرية للواقع الاجتماعي آنذاك. توثيق

وفي القسم الثاني الخاص بالوزراء ومن شاكلهم، مثل كاتب السر وناظر الجيش وناظر الخاص وناظر الدولة وكاتب الدست وأرباب الأقلام، وهي مناصب مهمة في الدولة دون الوزراء، ولكن لا تقل عنها أهمية، ونتابع هنا الألقاب والأدعية والعبارات الواجب مراعاتها.

وتبدأ المكاتبات بعبارة (يُقبّل الباسط الشريف العالي المولوي)، فإذا كانت المكاتبة موجهة لوزير وهو من أصحاب السيف اقترنت العبارة السابقة بـ(الأميري، الوزيري)، ويخاطب بـ(ركن الإسلام والمسلمين، وسيد الأمراء والوزراء في العالمين)، وإذا كان الوزير صاحب قلم اقترنت العبارة إياها بـ(الصاحبي الوزيري) ويخاطب بـ(صلاح الإسلام والمسلمين، وسيد الوزراء في العالمين)، وأما من ليس بوزير وجرى مجراه فتقترن العبارة بـ(القضائي) ويخاطب بـ(عز الإسلام والمسلمين، وجلال الإسلام والمسلمين، وسيد الكبراء في العالمين).

ونقرأ الألقاب التالية: (الصاحبي والقضائي والمشيّدي وهي من ألقاب أكابر أرباب السيوف، والمدبّري، والعوني والغياثي).

و(الباب) من الألقاب المختصة بالعنوان في جليل المكاتبات، ويقترن الباب بـ(الشريف العالي، والكريم العالي)، ومنها أيضاً (المقر)، وهو المكان الذي يستقر فيه صاحب اللقب، ويقال(المقر الأشرف والمقر الشريف العالي والمقر الكريم العالي والمقر العالي)، وهو من الألقاب التي درجت في زماننا، ويجري التخاطب بها حتى الآن.

ومن الألقاب التي عُرفت آنذاك: رئيس الأصحاب وهو خاص بالوزراء أرباب الأقلام دون أرباب السيوف، قوام الأمة، نظام الملة، مدبّر الممالك، ذُخر الممالك، ولي أمير المؤمنين، وهو لقب يشترك فيه أرباب السيوف والأقلام من الوزراء والقضاة وكُتّاب السر.

وفي القسم الثالث من الكتاب يحشد ابن العمري طائفة من الألقاب الخاصة بالقضاة والعلماء، وتدل في مجملها على علو شأن هذه الفئة ورفعة مكانتهم، فيتوّج الخطاب هنا بعبارات من مثل: يُقبّل الباسطَ الشريف، الطاهر الزكي المولوي السيدي القضائي الإمامي العالمي العاملي العلاّمي القُدوي الحُجّي المالكي المخدومي الحاكمي، الفلاني، ويُدعى له بعبارة مثل: أعزّ الله تعالى أحكامه وجمّل به الدهر وحُكّامه...

وإذا كان العالم حاكما فيقترن الخطاب بـ(حجة الإسلام، أو ضياء الإسلام، وشرف الأنام، وأثير الإمام، وصدر الشام..)، وهناك ألقاب كثيرة متصلة في هذا القسم، مثل:

بقية السلف، مُجلي الغياهب، قدوة الفرق، مؤيد الملة، سيف المناظرين، أوحد العلماء الأعلام، مفيد الطالبين، حَكَم الملوك والسلاطين، بهاء الإسلام، زين الأئمة، فخر الأنام. ومن الكلمات التي تُصدّر بها المخاطبات في هذا القسم: القضائي، الفقيهي، الفاضلي، الأوحدي، مجد الإسلام، جمال الأمة، صدر المدرسين، وصفوة الملوك والسلاطين .. توثيق

وخصّ المؤلف القسم الرابع: بالصُلحاء، فيفتتح الخطاب للشخص المعني بمثل العبارة التالية: سلام الله ورحمته وبركاته على الحضرة المقدسة، الطاهرة، الزكية، حضرة سيدنا، الشيخ، السيد.. إلى آخر ذلك من هذه الألقاب التي تدل على علوّ شأن الرجل المخاطب وأسلوب التبجيل الذي يتبع في مخاطبته.

وهناك ألقاب كثيرة تحتشد في هذا القسم وترد في مكانها المناسب، مثل: المربي والمسلكي وشيخ شيوخ العارفين وجامع طرق الواصفين وعلم الزّهاد وملاذ العباد إذا كان الرجل صوفيًا.. والداعي لأمير المؤمنين وداعي الدعاة والداعي إلى الحق إذا كان الرجل من القائمين بالدعوة الشيعية.. والناسكي والزاهدي وقطب الزّهاد وأوحد الناسكين وغيرها كثير، وهي خاصة بالزّهاد .

وفي الألقاب المختصة فنقرأ منها طائفة في كتاب ابن العمري يرد بعضها في صدر الخطاب والبعض الآخر يرد في أثنائها.

أما ما يرد في مطلع الخطاب فهي مثل: المقام وهو خاص بالملوك، والمقر وهو خاص بكبار الأمراء وأعيان الوزراء وكُتّاب السر ومن يجري مجراهم كناظر الدولة وغيره، والجناب وهي مختصة بالقضاة والعلماء، كما أنه يُخاطب بها الأمراء وغيرهم ممن يجري مجراهم ، فيقال: الجناب الشريف والجناب الكريم والجناب العالي.

أما ما يرد في أثناء المخاطبات في مثل: الكافلي وهي موجهة لنائب السلطان أو الوزير الكبير.. ومنها أيضاً: الوزيري وهي خاصة بالوزير سواء كان صاحب سيف أو صاحب قلم، ومثلها المدبري والمشيري والسفيري والاميري واليميني والأسفهسلاريوهي خاصة بصغار أمراء الطبلخانات أي فرقة الموسيقى السلطانية، والحاكمي والعلامة والأصيلي.

ونشير إلى أن الألقاب التالية مختصة بمخاطبات كبار النواب وأولياء الدولة لمن يكتب لهم: يُقبّل اليد الشريفة أو المقر العالي، وهي (المولوي والسيدي والمالكي والمخدومي)، ولا تُكتب لشخص آخر إلا المولوي الذي نُعت به ملك الهند آنذاك.

أما الألقاب المركبة في هذا القسم فتختص بكافل المماليك الإسلامية وهو نائب السلطان، ومنها: أتابك الجيوش أي أمير الجيوش، وزعيم الجنود، وعاقد البنود أي رابط العلم الكبير، وذخر الموحدين، وكافل المماليك، ومنجد الملوك والسلاطين ويُكتب به لأمام الزيدية باليمن، وظهير أمير المؤمنين، وسِداد الثغور، ونظام الجمهور، أي الذي به تنتظم أمور الناس، ومنها أيضا: سفير الدولة ولسان المملكة وهي خاصة بالحاجب والدّوادار وكاتب السر، والدوادار هو الموظف الذي يقوم بتبليغ الرسائل عن الملك وتقديم العرائض إليه، ويقف عادة أمامه أما كاتب السر فهو كاتم السر أيضا ويقوم بقراءة الكتب الواردة إلى السلطان وكتابة أجوبتها، وأخذ خط السلطان عليها، وتسفيرها وتصريف المراسيم ورداً وصدراً، ويجلس عادة إلى يمين السلطان، وأما يمين الملوك والسلاطين فهي خاصة بالدوادار وكاتب السر.

هذا الكتاب الذي اشتغل على تحقيقه ودراسته الدكتور سمير الدروبي فيض من تراثنا الذي يحتاج إلى جهود مكثفة لإبرازه على النحو الأمثل، والعمل الذي عرضناه في هذه العجالة جهد مميز يستحق العناية والاهتمام.

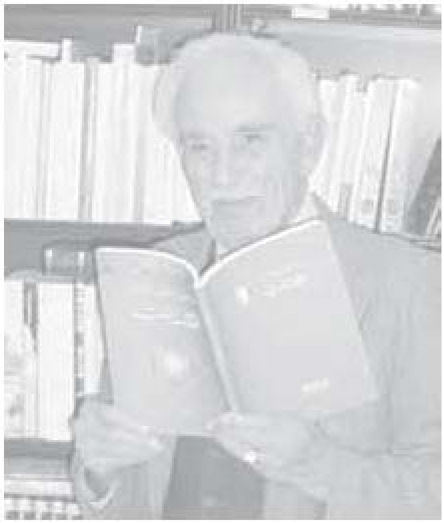
◄ الشريط الثقافي: إعـداد: جمـــال القيسي

- الـدكتـور نـاصـر الـدين الأسـد يفوز بجائزة "نجيب محفوظ للكاتب العربي"

- المـؤتمـر الحـادي والعشـريـن للمجمـع الـعـربي للموسيقى

- موسى حوامدة يفوز بجائزة الشعر في جائزة المهاجر الأسترالية

الدكتور ناصر الدين الأسد يفوز بجائزة "نجيب محفوظ للكاتب العربي"



فاز الدكتور ناصر الدين الأسد، بجائزة نجيب محفوظ للكاتب العربي، وهي أكبر الجوائز التي يمنحها اتحاد كتاب مصر، وقيمتها عشرة آلاف دولار، وهي مخصصة للأدباء العرب من خارج مصر.

وتشكلت لجنة برئاسة الناقد الدكتور محمد عبد المطلب، وعضوية الروائي بهاء طاهر، ومحمد سلماوي، رئيس الاتحاد، والدكتور مدحت الجيار، رئيس لجنة الجوائز بالاتحاد، ووقع اختيار اللجنة على الدكتور الأسد الذي يعد آخر التلاميذ الأحياء لعميد الأدب العربي د. طه حسين.

ولد الدكتور ناصر الدين الأسد 1922م، وتلقى تعليمه الجامعي، وحصل على درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز من جامعة القاهرة عام 1955، وحاضر في عدد من الجامعات ومعاهد البحوث في الأردن وليبيا ومصر، وأسس الجامعة الأردنية، ثم عُيِّن رئيساً لها خلال الفترة من عام 1962-1968، كما عمل سفيراً لبلاده لدى المملكة العربية السعودية من عام 1977-1978، ورأس العديد من المجامع والمجالس.. ويعد كتابه الأبرز "مصادر الشعر الجاهلي" مرجعًا رئيسيًا في الشعر الجاهلي، وهو أطروحته التي نال عنها درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة بإشراف د. شوقي ضيف.

هذه هي المرة الأولى التي يفوز فيها بالجائزة كاتب أردني، حيث فاز بها في دوراتها السابقة كل من: الروائي السوري حنا مينة، والشاعر الفلسطيني سميح القاسم، والشاعر السوداني الليبي محمد الفيتوري، والروائي المغربي بنسالم حميش.

وقد تسلم الجائزة في افتتاح المؤتمر السنوي لاتحاد كتّاب مصر الذي أقيم يومي 16 و17 من يونيو/تموز بالمبنى التاريخي للاتحاد بقلعة صلاح الدين.

المؤتمر الحادي والعشرين للمجمع العربي للموسيقى



ناقش المؤتمر الحادي والعشرون للمجمع العربي للموسيقى الذي عقد في عمان خلال الفترة بين العاشر والثاني عشر من الشهر أيلول تحديات الموسيقى في الوقت الراهن والمحافظة على التراث الموسيقي العربي في ظل ما يجري على الساحة العربية.

وقال أمين عام الاتحاد العربي للموسيقى الدكتور كفاح فاخوري: إن المؤتمر الذي عقد برعاية وزير الثقافة جريس سماوي ألقى الضوء على واقع الأغنية العربية المعاصرة وكيفية تطويرها إضافة إلى قضايا تتعلق بالانفتاح على الحضارات خاصة فيما يتعلق بالمركز العربي الاوروبي للموسيقى في ليماسول بقبرص، ومجالات بناء حوار بين الطرفين في المجال الموسيقي.

وأضاف في مؤتمر صحفي إن المجمع الذي يعتبر أحد منظمات جامعة الدول العربية المتخصصة في الموسيقى ومقره عمان يعمل ضمن استراتيجيات لتطوير واقع الموسيقى العربية وتعليمها ونشر ثقافة الموسيقى العربية وجمع تراثها والحفاظ عليه، بالإضافة إلى تعزيز الذخيرة الموسيقية الآلية والغنائية وترويجها. وأشار إلى أن المجمع الذي تأسس

العام 1971 من قبل مجموعة من رواد الموسيقى العربية الذين شعروا يوم ذاك بحاجة ماسة إلى إكمال مبادرة بدأت العام 1932 وحملت اسم مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة، يواكب تطور الموسيقى في الوطن العربي من خلال مندوبين يمثلون الدول الأعضاء في المجمع، ويعنى بالأبحاث والدراسات والتخطيط والتربية الموسيقية والمعلومات والاتصالات والإعلام والنقد والمهن الموسيقية وصناعة الآلات الموسيقية. وتحدث فاخوري عن برنامج المؤتمر حيث عقدت عدة جلسات في قاعات مركز الحسين الثقافي لمناقشة تقارير اللجان المنبثقة عن المجمع إلى جانب ندوة حول الأغنية العربية المعاصرة بمشاركة الدكتور محمود قطّاط من تونس وعبد العزيز بن عبد الجليل من المغرب والدكتور عبد الله مختار السباعي من ليبيا والدكتور عبد الحميد حمام من الأردن. وعقدت جلسات حول الشعر والموسيقى في الأغنية العربية المعاصرة بمشاركة الدكتور يوسف طنوس من لبنان وعباس سليمان السباعي من السودان وعبد الحميد المعيني من الأردن والأمين بشيشي من الجزائر. وتحدث في المؤتمر قائد فرقة عمان للموسيقى العربية الفنان صخر حتر مبيناً أن الفرقة قدمت أمسيات موسيقية خلال أيام المؤتمر إضافة إلى حفلة لبيت الرواد التابعة لأمانة عمان الكبرى التي قدمت مجموعة من الموشحات الموسيقية ومقطوعات من الفن الأصيل والأغاني الشعبية. وقدمت الفنانة اللبنانية هيام يونس مجموعة من الأغاني من التراث الأردني والعربي.

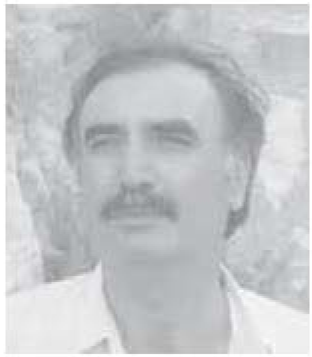
وشارك في المؤتمر ممثلون عن الأردن وتونس والسعودية والسودان وسوريا والعراق وسلطنة عمان وفلسطين ولبنان والمغرب واليمن. وقالت مسؤولة جوقة تاي الموسيقية ديانا التلحمي أن المؤتمر يعتبر تجربة غنية للحوار بين مختلف الأجيال لمناقشة الوضع الموسيقي العربي وتطوير الأغنية العربية، مشيرة إلى أن فرقتها قدمت حفلاً سيمفونياً. وأشار قائد فرقة عمان للموسيقى محمد عثمان صديق إلى تقديم 18 أغنية خلال المؤتمر بحيث تمثل كل أغنية بلداً عربياً مساهمة من الفرقة في تدعيم التواصل الموسيقي العربي.

وعقد على هامش المؤتمر مهرجان أغنية الطفل العربي الذي يعتبر من أهم المهرجانات لإكتشاف المواهب الغنائية والموسيقى في الوطن العربي إضافة إلى أهميته في بناء شخصية الطفل وتعزيز ثقته بنفسه .

وتم خلال المؤتمر تكريم عدد من الشخصيات التي أسهمت في تطوير الأغنية العربية.

موسى حوامدة يفوز بجائزة الشعر

إعلان الفائزين في جائزة المهاجر الأسترالية



أعلنت الأمانة العامة لجائزة المهاجر العالمية للفكر والآداب والفنون التي تشرف عليها جريدة (المهاجر) العالمية الصادرة من مدينة ملبورن في أستراليا عن "منظمة المهاجر الثقافية"، عن فوز الشاعر موسى حوامدة عن مشاركته بمجموعته الشعرية "سلالتي الريح. عنواني المطر" التي كانت وفية لبقية مجموعاته الشعرية المتسمة بالتحديث الشعري المبني على جمالية بناء الشكل الفني والفكري في القصيدة المكتنزة بأسمى الحمولات الفكرية والفلسفية والوجودية. بالإضافة إلى أن هذه المجموعة التي فازت بعدة جوائز دولية، وترجمت إلى لغات عدة، تحتوي على ما يميزها في المشاركات التي قدمت للجائزة، بأسلوبها الفني وصورها الباذخة.

أما جائزة القصة القصيرة فجاءت مناصفة بين القاص والباحث والمترجم المغربي محمد سعيد الريحاني، عن مجموعته القصصية "2011 عام الثورة" والقاص الدانماركي نيلس هاو الذي حاول من خلال كتاباته القصصية بداية من مجموعة "حين أصير أعمى"، و"جغرافيا الروح"، ومجموعة "عناصر"، ومجاميع أخرى، إرساء أسس إبداعية مكثفة بسلاسل الأبجديتين العربية واللاتينية.

وفي جائزة الفنون، اختيرت السوبرانو المغربية سميرة القادري لألبومها الذي شاركت به "رقصات موريسكية" كما قررت الأمانة العامة تسليم جائزة الصحافة هذا العام لصحيفة "نيويورك تايمز"، تكريماً لها لما قدمته للإعلام الحر عبر العالم، وتتويجا لمسارها الإعلامي لما يزيد عن ستة عقود من الريادة الصحفية عبر العالم، توجتها بأكثر من 95 جائزة بوليتزر، وجوائز أخرى.

وقدمت جائزة الترجمة للشاعر الفلسطيني محمد حلمي الريشة لمساهماته منذ ثلاثة عقود في تقديم أعمال شعرية مكتنزة نصوصاً أساسية في الشعر العالمي.

أما فيما يخص جائزة البحث العلمي، فقد منحت الجائزة للباحث المصري بجامعة القاهرة الدكتور عماد علي عبد اللطيف علي، عن بحثه المقدم للجائزة "البلاغة الأبوية في الخطاب السياسي العربي، دراسة في استعارة "كبير العائلة المصرية" في خطب السادات" اعترافاً بأهمية هذا البحث عن بقية البحوث المشاركة بها في الجائزة.

كما قررت الأمانة العامة للجائزة منح جائزة المؤلف الشاب، للقاص والناقد المصري، الدكتور علاء عبد المنعم إبراهيم غنيم عن بحثه "جماليات السرد في القصة التراثية، أخبار الطفيليين نموذجاً" نظراً لما امتاز به البحث من توثيق علمي دقيق للتراث الأدبي العربي الذي تناوله بالدرس والتحليل.

وتعتبر جائزة المهاجر جائزة مستقلة تمنح سنويا للأدباء والباحثين والفنانين عبر العالم، تكريماً لإسهاماتهم في مجالات التأليف والبحث والنشر والإبداع والمساهمة في تلاقح الحضارات والثقافات على نطاق عالمي واسع، وسوف تسلم الجوائز والشهادات للفائزين بها عبر فروع السفارات الاسترالية في العالم.



محمود درويش قيثارة فلسطين

كتاب جديد لإبراهيم خليل

متزامنا مع الذكرى الثالثة لرحيله صدر كتاب: "محمود درويش قيثارة فلسطين" للدكتور إبراهيم خليل عن دار فضاءات للنشر بعمان (258ص) يقع الكتاب في مقدمة وتمهيد وتسعة فصول وخاتمة.

في الفصل الأول يقف المؤلف بنا إزاء أندلسيات درويش، وفي الثاني يتناول النزعة الموسيقية الغنائية في شعره. وفي الثالث يشير المؤلف لتجارب درويش في السونيت، وفي الفصل الرابع يتناول ما في أشعاره من ألوان استخدمت استخداما خاصا يحيل إليه السياق الدلالي، وفي الفصلين الخامس والسادس يركز المؤلف على جمالية الموت في شعر محمود درويش، متوقفا، بصفة خاصة، عند قصيدته المشهورة "لاعب النرد".

وفي الفصل السابع يحلل المؤلف منهج درويش الخاص في توظيف التراث الشعري، فالأمر - لديه - مختلف عن غيره، فهو يخضع الاقتباسات والنصوص لشروط إبداعه المبتكر، ولتجربته الخاصة، ولغته التي لا تتكرر، مما ينتفي معه أي إحساس بوجود النصوص المقتبسة، فكأنها خلقت في قصيدته خلقاً جديداً. وأما الفصل الثامن، ففيه تحليل نصّي لظاهرة توالد القصيدة، ويتخذ المؤلف من ريتا نموذجًا يجيب من خلاله عن الحوافز التي تؤدي لتناسل القصيدة الواحدة في عدد من التجارب. وفي الفصل التاسع يسبرُ المؤلف تجربة درويش في تطويره لقصيدة الرثاء في الشعر العربي.

في الحي الذي لا يموت

للشاعرة رانة نزّال

صدرت المجموعة الرابعة للشاعرة رانة نزال عن دار أزمنة في عمان، وقد كتب الروائي والقاص إلياس فركوح على غلاف المجموعة كلمة قال فيها: "منذ العنوان المفصح عن التباس، والداعي بالتالي لوقفة تأمل وذكاء التأويل، تُفسح لنا رانة نزال المجال واسعاً لحرية القراءات فبدلاً من أن تؤطر نصّها الممتد الشاسع بوضوح يماثل فضيحة الكتابات المسيجة برتابة منطوقاتها: تدع دواخلها تنداح في محاولة للقبض على غموضها وتفكيكه ولتدعنا، نحن القرّاء، أحراراً أيضاً في كيفية تشكيل رؤانا إليها! أوليس في نقطة الابتداء هذه تحفيز ليقظة الثقافة فينا، وامتحان لمداها، وتحديق مباشر في مدى حرية التلقي لدينا؟

إذن: نحن حيال نصّ يطالب بالحوار، لا الانصياع لعادة الاستجابات القرائية الحاسمة المحسومة، قبولاً أو رفضاً. وربما من هنا تتأتى خصوبة التعدد والتقاطعات الكفيلة بحمله، وحملنا في الوقت نفسه، نحو آفاق التلذذ بأكثر من معنى - إن كنا من ذواقة الكتابة/القراءة حقاً.





أوراق من الذاكرة

سيرة ذاتية لجاسر عموري

تمثل سيرة جاسر عموري "أوراق من الذاكرة" مرحلة بل مراحل متعددة من حياته، وقد صدرت عن دار الأبرار في عمان، وتقع في 224 صفحة من القطع المتوسط. بدأ المكان الأول (حي المنشية) ذاكرة مستعادة للعموري وانتهى بالمكان الثاني (طولكرم وقراها)، وهو يرصد تحولات المكان وشخصيات عايشها وسجل مواقفها النضالية، كما سجل مواقف اجتماعية وسياسية تتفاعل مع مجريات الأحداث في فلسطين. وتنطوي السيرة على كشف عميق لتجربته الشخصية وعلاقاتها مع أشخاص أخلصوا لوطنهم وأمتهم، وتحملوا أعباء الحياة من خلال نضالاتهم في ميادين السياسة والأدب والفكر، وبعضهم كانوا شهوداً على مفاصل مهمة في الوجدان العربي.

المصطلح النقدي عند حازم القرطاجني

للدكتور عباس عبد الحليم عباس

صدر كتاب د. عباس عبدالحليم عباس "المصطلح النقدي عند حازم القرطاجني" عن دار جليس الزمان في عمان 2011. عني الكتاب بجمع مصطلحات كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني وشرحها وتفسيرها، ثم دراسة مصادرها والكشف عن مشكلاتها وتحليلها، مبيناً قبل ذلك كله، دور المصطلح وأهميته في مختلف ميادين المعرفة عموماً، وفي النقد الأدبي خصوصاً. وجاء الكتاب في مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، في 426 من القطع الكبير.



الإبـــــداع

د. عادل الطويسي

قبل ثلاثة أعوام، عندما كنت في مدينة الحسين العلمية، حضرت مؤتمراً عالمياً في جنوب أفريقيا حول الإبداع. افتتح المؤتمر نلسون مانديلا، الذي عرَّف الإبداع بأنّه "أن تفكر بما لا يمكن التفكير به".

وعندما تسلّمت الأمانة العامّة للمجلس الأعلى للعلوم والتكنولوجيا عام (2009) وجدت معظم المشاريع المدعومة من المجلس قد وجّهت نحو الإبداع. وكان مجال الإبداع بالنسبة للقائمين على تلك المؤسسة التكنولوجيا والعلوم والطب وما شابهها.

لكني عُدت إلى قانون المجلس الذي وضع عام (1987) فوجدت المشرّع في ذلك الزمن كان واعياً لحقيقة أنّ الإبداع ليس قصراً على التكنولوجيا والعلوم، فأدرج الإبداع الثقافي والإنساني في المجالات التي يجب على المجلس أن يتولى دعمها ورعايتها؛ لكن ذلك لم يحدث عبر مسيرته.

فما هو الإبداع؟ وما الفرق بينه وبين الاختراع؟

في عالم الأعمال يعني الاختراع تحويل المال إلى أفكار، بينما يعني الإبداع تحويل الأفكار إلى مال. وفي هذا السياق يعتبر نكولاي تيلسا مخترعاً لما قام به في مجالات الهندسة الكهربائية والهندسة الميكانيكية لأنه أنفق كل ماله في خدمة مخترعاته كالملفات والطوربينات الكهربائية؛ في حين يعتبر توماس أديسون مبدعاً لأنّه حوّل المصباح الكهربائي الذي أبدعه إلى مصدر رزق وغنى له. والإبداع مرتبط بالقيمة المضافة في عالم المعرفة المعاصر. إذ يمكن أن تضاف القيمة إلى منتج أو خدمة (ومثال ذلك الخدمات المضافة إلى الطائرات ليكسب الركاب مزيداً من الراحة أثناء السفر وتكسب شركات الخطوط الجوية مزيداً من الأرباح). وبالتالي فإنّ

رئيس الجامعة الأردنية.

مخرجات الإبداع لا بد من أن تنال استحسان الناس والسوق حتى يمكن للأفكار أن تتحول إلى مال. أمَّا الاختراع فليس بالضرورة أن يسعى ذلك الرضا.

لقد اخترت الحديث عن هذا الموضوع لأنَّ العالم المعاصر، عالم القرن الحادي والعشرين، أصبح عالم المعرفة. وأصبحت بذلك الدول تصنف في التقدُّم حسب قدرتها على الحصول على المعرفة ونقلها وإدماجها، ومن ثم إنتاجها. في حين كانت الدول تصنف في القرن الماضي حسب قدرتها على الصناعة، فالدول الصناعية كانت تصنَّف بالمتقدمة، وغير الصناعية بالنامية (بدلاً من المتأخرة).

وفي القرن الحادي والعشرين أصبحت الدول تسعى إلى التحوُّل نحو الاقتصاد المعرفي. وفي جميع الدول التي كانت نامية في القرن الماضي وأصبحت متقدمة في هذا القرن (مثل كوريا الجنوبية، وإيرلندا، وغيرها) كان الإبداع هو أساس التحوُّل.

والإبداع يقوم بالدرجة الأولى على الشباب، منهم مصدر معظم إبداعات العصر الحالي. خذ على سبيل المثال موقع جوجل على شبكة المعلومات العالمية. لقد أبدعه شابان في العشرينيات من العمر وفي كراج بيت أحدهما.

الدول العربية، ومنها بلدنا الأردن (التي فاتها قطار الصناعة في القرن الماضي) أمامها فرصة ذهبية الآن (لأنّنا ما زلنا في بدايات القرن الحادي والعشرين) لأنْ تصبح دولاً متقدمة إنْ هي رعت المبدعين وأوجدت البيئة المحفزة على الابداع، لا الطاردة للمبدعين. فالمجتمع العربي مجتمع شباب. نسبة الشباب من عمر (15-40) سنة في الأردن (65%) من السكان. فلنرعَ شبابنا، مصدر تقدمنا.